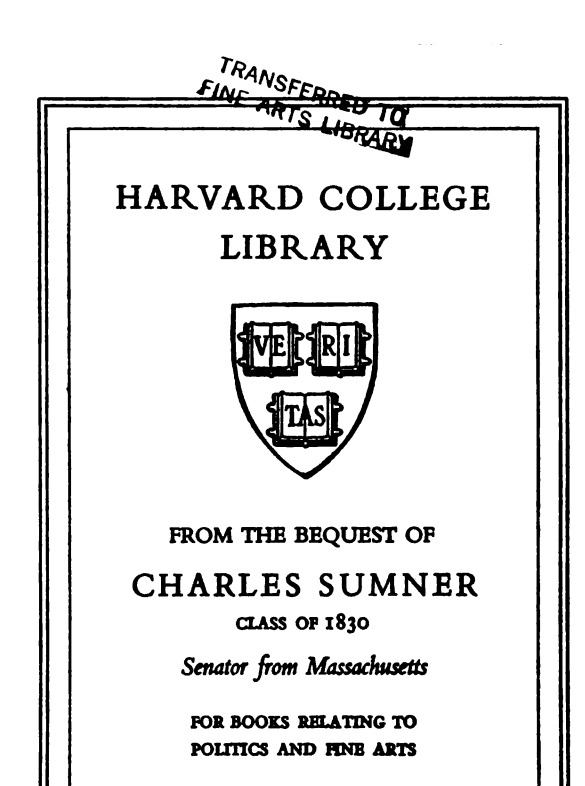
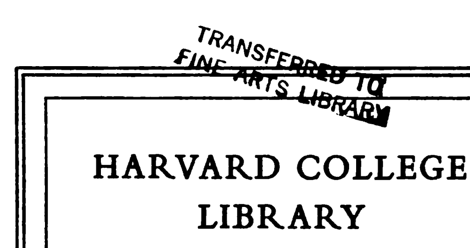
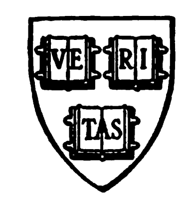



TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY
HARVARD COLLEGE
LIBRARY
VE RI
TAS
FROM THE BEQUEST OF
CHARLES SUMNER
CLASS OF 1830
Senator from Massachusetts
FOR BOOKS RELATING TO
POLITICS AND FINE ARTS


TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY


VE RI
TAS

BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE.

NEUE FOLGE.

XVIII.

DIE LANDSCHAFTSMALEREI BEI DEN NIEDERLÄNDERN UND DEUTSCHEN IM XVI. JAHRHUNDERT

VON

REINHOLD FREIHERR VON LICHTENBERG

DR. PHIL.

ZUR ENTWICKELUNGSGESCHICHTE

DER

LANDSCHAFTSMALEREI

BEI DEN

NIEDERLÄNDERN UND DEUTSCHEN

IM XVI. JAHRHUNDERT

VON

REINHOLD FREIHERR VON LICHTENBERG

DR. PHIL.

MIT ABBILDUNGEN.



LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1892.

MEINEM

ERSTEN LEHRER DER KUNSTGESCHICHTE

HERRN DR. FRANZ WICKHOFF

ORDENTL. PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE
AN DER
UNIVERSITÄT ZU WIEN

IN DANKBARER VEREHRUNG GEWIDMET.

Vorwort.

Die vorliegende Untersuchung wurde bei der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig als Promotionsschrift vom Verfasser eingereicht.

Die Arbeit kann, wiewohl sie ganz selbständig und völlig in sich abgeschlossen ist, doch auch als Fortsetzung der Schrift von Dr. Kämmerer: „Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Dürers" gelten. (Beiträge zur Kunstgesch. Neue Folge IV. 1886) Da es ausser dem genannten Werke für das Mittelalter und die neuere Zeit noch keine zusammenhängende, kritisch-wissenschaftliche Arbeit über Landschaftsmalerei giebt, war ich vollständig auf meine eigenen Untersuchungen in den Gemälde-Sammlungen und Kupferstichkabinetten zu Wien, Berlin, Dresden, München und im Germanischen Museum zu Nürnberg angewiesen. Die in verschiedenen Werken verstreuten und von mir benutzten Bemerkungen über die Landschaften bei einzelnen Künstlern wurden in den Anmerkungen gewissenhaft angegeben.

Ueber Abbildungen der erwähnten Gemälde kann sich der Leser in den Katalogen von München und Dresden unterrichten, sowie auch in den Katalogen der bei A. Braun und bei Löwy in Wien erschienenen Photographien. Mehreres ist auch in den für Untersuchungen freilich nicht immer geeigneten Reproduktionen bei Woltmann und Woermann: „Geschichte der Malerei", sowie bei Janitschek „Geschichte der deutschen Malerei" zu finden.

Anmerkung: Bei Erwähnung Jan Brueghel's auf S. 15 vergl. auch S. 58f.

INHALT.

Einleitung.

Wiewohl sich der Mensch in jedem Augenblicke von der Natur umgeben findet und beständig zu ihr in Verhältnis steht gelangte er doch erst spät dazu, die Landschaft in die bildende Kunst aufzunehmen, so dass die Landschaftsmalerei einer der jüngsten Zweige der Kunst ist.

Dies hat seinen Grund nicht etwa in dem Mangel an Naturempfinden zu einzelnen Zeiten bei den verschiedenen kunsttreibenden Völkern, sondern in der Art und Weise, wie der Mensch, je nach dem Charakter seines Volkes, seinem Naturempfinden, oder seiner Stellungnahme zur Natur, Ausdruck verleiht.

Der Grieche hat eine ganz andere Naturanschauung als der Inder, mit dessen Art die Natur zu betrachten die germanische wieder sehr verwandt ist.

Der Inder betrachtet sich als einen Teil der grossen, allgemeinen Natur; er geht vollständig in ihr auf, sie hat darum auch dieselben Gefühle und Empfindungen in seiner Anschauung wie er selbst; er fühlt mit der Natur, und die Natur mit ihm.

Anders ist die Auffassung des Griechen.

Er setzt gleichsam nicht sich in die Natur, sondern die Natur als etwas anderes, gleichberechtigtes neben sich, er personifiziert sie.

Für den Inder hat der Baum, der Berg, die Quelle die Fähigkeit Lust und Schmerz und überhaupt alle menschlichen Regungen zu empfinden.

So befragt in Kalidasas Urwasi (Act V) der König Pururavas nicht nur Vögel und andere Tiere nach seiner entschwundenen Geliebten, auch der Berg soll ihm Kunde von ihr geben, im Flusse

erkennt er sie wieder, die Lotosblume gleicht ihr, und schliesslich findet er sie in einer blütenlosen Schlingpflanze auch wirklich wieder.

In der ganzen schönen Literatur Indiens finden sich eine Menge Belege für die Anschauung, dass die einzelnen Teile der Natur ein gleiches seelisches Leben besitzen wie der Mensch [1]).

Ganz anders verhält es sich bei den Griechen.

Wenn hier Gefühle und Empfindungen von dem Menschen auf die Natur übertragen werden, so ist nicht diese das Empfindende, sondern die darin wohnende Gottheit, die Quell- oder Baum-Nymphe, der Gott des Berges u. a.

Seine Naturanschauung wird anthropomorph; und dies äussert sich auch in seiner Malerei.

Der antiken Kunst der Blütezeiten ist der Mensch allein ein würdiger Vorwurf für die Darstellung. Darum giebt sie auch von der Oertlichkeit, in der die menschlichen Handlungen sich abspielen, nur so viel wie unbedingt nötig.

Die Gegend wird in abgekürzter Form durch einen Baum, der einen Hain bedeutet, eine Säule statt eines Tempels u. s. f. gegeben, oder es wird die Gottheit des Ortes in menschlicher Gestalt dargestellt, und somit jedes landschaftliche Motiv, auch das einfachste, aus dem Bilde entfernt.

Erst spät, in hellenistischer Zeit und dann besonders in Italien, das ja die griechische Kunst unter den Kaisern übernahm, finden sich Landschaftsstücke in der Malerei, und zwar in ziemlich beträchtlicher Anzahl und zum Teile mit grossem Geschick in der Ausführung.

Wie aber die Kunst in der römischen Zeit ihrem Verfalle entgegeneilte, ging auch die Landschaftsmalerei bald wieder völlig verloren, und nur in der byzantinischen Kunst, welche die antike Ueberlieferung länger bewahrte, finden sich noch bis in das 10. Jahrh. Miniaturen mit Scenen in Landschaft, die aber nur zum Teil in den natürlichen Formen, zum Teil immer noch anthropomorph gegeben

1) Vergl. A. Biese, Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Leipzig, Veit & Co. 1888. — S. 8—12.

ist. Ein gutes Beispiel für diese Mischung der Darstellungsarten ist das Bild „David als Hirt“ in einem byzantinischen Psalterium in Paris, aus dem Anfange des 10. Jahrh.[1]) Im Norden dagegen musste die Landschaftsmalerei erst wieder gleichsam neu entdeckt werden.

Ein reges Naturgefühl zeigt sich bei den germanischen Völkern, in manchem Zuge dem indischen Naturempfinden verwandt, schon in den ältesten Zeiten.

In der altgermanischen Mythologie sowohl, als in der Dichtkunst im Mittelalter können wir das erkennen[2]).

Vielleicht beruht dieses innige Naturgefühl des Germanen gerade auf der rauhen Witterung seiner Heimat; denn da er früher der Natur alles gleichsam abringen musste, mit ihr in beständigem Streite lag, lernte er auch sie besser verstehen, und in all' ihren Aeusserungen empfinden.

In der Malerei kommt die Landschaft in der ältesten Zeit noch wenig zur Geltung. — Einerseits weil die höfische Kunst im Norden bei der verfallenden Antike, welche die Landschaft auch nicht mehr kannte, einsetzte, andererseits weil den Künstlern, welche sich erst selbst wieder ihre Technik bilden mussten, die bestimmteren menschlichen Formen leichter aufzufassen und darzustellen waren, als die unbestimmteren Formen der freien Natur.

Aber schon sehr frühe zeigt sich das Streben, auch die Landschaft zu ihrem Rechte gelangen zu lassen, besonders in der Volkskunst. So sehen wir bereits im Utrechts-Psalter ein ganz entschiedenes Streben, die Landschaft in ihren Einzelheiten zu erfassen und darzustellen.

Und dieses Streben lässt sich während des ganzen karolingischen Stiles und in der Folgezeit verfolgen, oft noch ohne tieferes Verständnis und zumeist sehr stilisiert; aber interessant ist eben hier der Gegensatz nordisch-germanischer Kunst gegen die italie-

---

1) Abgebildet: Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei I. S. 219.

2) Siehe genaueres bei Biese, a. a. O. Kapitel 1—3.

nisch-romanische, die gerade im Landschaftlichen immer mehr in jenen Zeiten zurückging [1]).

Auch der Himmel wird in Miniaturen und Wandgemälden gewöhnlich blau gehalten, oft werden auch in anderer Farbe und mit gerade durchlaufenden Strichen die Wolken angegeben.

Bei den Altaraufsätzen aber, wie sie im 14. Jahrh. erscheinen und aus denen sich die Tafelmalerei entwickelte, tritt zumeist Goldgrund auf. Woltmann führt dies mit grosser Wahrscheinlichkeit auf die Goldschmiedetechnik mit Schmelz-Figuren zurück [2]).

Aber auch hier bricht die Liebe zur landschaftlichen Umgebung bald siegreich durch. Noch im 14. Jahrh. finden wir in der schwäbischen, altkölnischen und böhmischen Schule Landschaftsgründe zum Teil auch ohne Goldgrund [3]), und in dem Bilde „Madonna und Heilige" im städtischen Museum zu Frankfurt und manchem anderen Madonnenbilde aus jener Zeit ist der ganze Boden mit liebevoll durchgearbeiteten Blumen und Gräsern bedeckt, so dass wir hier schon eine zielbewusste Beobachtung der Natur, wenigstens in Einzelheiten, erkennen können. Der erste vollständig bewusste Schritt zur Einführung der Landschaft in das Gemälde, und zwar nicht nur als Beiwerk, sondern als vollwertiges Kompositionsmotiv, geschah wieder auf germanischem Boden, in Flandern durch die beiden Brüder van Eyck im Anfange des 15. Jahrh. Auch ihre Nachfolger, wie Petrus Christus und Hugo van der Goes, sowie viele Meister der brabanter Schule, welche auch wieder auf die Entwickelung der deutschen Malerei von Einfluss war, setzen nun bereits regelmässig landschaftliche Gründe in ihre Gemälde ein. — Aber dennoch brachte das 15. Jahrh nach den Errungenschaften der van Eyck's keinen nennenswerten Fortschritt in der Landschaftsmalerei hervor. Die weitere Entwickelung nach selbständiger Stellung derselben beginnt im 16. Jahrhundert.

1) Genaueres darüber bei Kaemmerer: Die Landschaft in der deutschen Kunst. Leipzig 1886.

2) Woltmann u. Woermann a. a. O. I. S. 391. f.

3) Kaemmerer a. a. O. S. 42.

Die vlämische Schule in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Die ersten Landschaftsmaler, welche diesen Namen verdienen, treffen wir bei den Vlamen, wo schon die Landschaftsmalerei von den Eyck's begründet und auf eine verhältnismässig hohe Stufe gebracht worden war. — Bleibt natürlich bei den folgenden Meistern noch viel Fehlerhaftes und Unbeholfenes bestehen, so zeigt sich doch andererseits in der ganzen Auffassung gegen früher eine völlig neue Richtung.

Noch bis tief in das 15. Jahrh. war die Malerei wesentlich kirchliche Kunst. Dies ändert sich mehr und mehr. Hatten schon die Eyck's die Natur mit verständigem Auge studiert und auch im Porträtfache höchst bedeutendes geleistet, so vertieften sich die späteren Maler immer mehr in das Studium des Natürlichen. Auf diese Weise kam schon ein gewisser intimer Zug in die Gemälde, der den früheren Kirchenbildern nicht eigen gewesen. Von grossem Einflusse auf die Entwickelung der Kunst war auch das Aufblühen der Städte zu Ende des Mittelalters. Der Reichtum der Bürger wuchs, mit ihm die Ansprüche an Genuss; und so suchten denn die Bürger ihre Wohnungen auch durch Gemälde zu verschönen So entstand denn neben der ursprünglich kirchlichen Malerei um diese Zeit auch eine häusliche Kunst. Das religiöse Bild bleibt zwar noch Hauptvorwurf, aber der ganze Charakter wird ein anderer.

Zu gleicher Zeit gelangten auch der Holzschnitt und der Kupferstich zu grosser Vollendung und erlangten besonders in den

Niederlanden und in Deutschland einen mächtigen Einfluss auf die Kunst. Durch diese Kunstzweige kamen die Werke der Meister, oft von ihnen selbst auf den Holzstock oder die Kupferplatte übertragen, in grosser Menge und zu billigen Preisen, besonders zu Zeiten der Messen, auf den Markt, so dass auch in das Haus des kleinen Bürgers, welcher sich Gemälde anzuschaffen nicht in der Lage war, Kunstwerke gelangen konnten.

Dadurch ward aber der Kunst eine ungeheure Verbreitung gesichert; besonders, da die germanischen Künstler, nachdem durch die im 15. Jahrh. erfundene Druckpresse eine leichtere und schnellere Vervielfältigung, als durch die früheren Schablonen, gegeben war, nicht, wie es vielfach in Italien geschah, den Schnitt und Stich als Vervielfältigungsmittel für vorhandene Werke benutzten, sondern die meisten ihrer Werke eigens für diese Art der Kunst erfanden.

Mit dieser leichten Verbreitung der Kunstwerke und den neuen Zielen der Menschheit, wie sie in der Renaissance auftauchen, geht aber auch eine Bereicherung der künstlerischen Vorwürfe Hand in Hand.

Schon im 15. Jahrh. beginnt im religiösen Bilde eine naturalistische Auffassung gegenüber der früheren, welche man eine transcendentale nennen kann. Die Gestalten wurden natürlicher, der Goldgrund begann zu schwinden und wenigstens einer besseren Darstellung der wirklichen Umgebung zu weichen. Aber auch der Mensch selbst, sei es als selbständiges Individuum im Bildnisse, oder bald auch in seinem Verhältnisse zu anderen im Genrebilde, beginnt für den Künstler Interesse und den Wert dargestellt zu werden, zu gewinnen.

Das Genrebild freilich dürfte in einzelnen Zweigen, wie Springer[1]) gelegentlich der Wechselbilder des Quinten Massys andeutet, auch aus religiöser Kunst entsprungen sein, indem auch diese Bilder durch die Bibel, wie z. B. den Gleichnissen von den anvertrauten Pfunden (Lucas 19, 12—28) und vom Könige, der

1) Grundzüge der Kunstgeschichte. Band IV. S. 507.

mit seinen Knechten rechnet, (Math. 18. 23), angeregt sein können.

Damit gewinnt auch die Landschaft als Umgebung des Menschen eine neue und höhere Bedeutung. Sehen wir schon im 15. Jahrh. dieselbe als Hintergrund in religiösen Gemälden verwandt, so finden wir sie jetzt, sowohl im Kirchen-Gemälde, als in dem nun mehr Gewicht erhaltenden, religiösen Hausbilde besonders, in immer innigere Verbindung mit der dargestellten Handlung treten.

Natürlich geschah dieser künstlerische Schritt nicht mit einem Male, sondern in allmählicher Entwickelung. — Die Künstler sind bei Wiedergabe der Natur noch zaghaft und befangen, was wir besonders an zwei Punkten wahrnehmen können.

Erstens wagen es die Künstler, wie schon bemerkt, noch nicht, die Landschaft als solche für sich, sondern nur in Verbindung, besonders mit biblischen Scenen, darzustellen. — Ist auch die Landschaft in den Einzelheiten sorgfältig durchgearbeitet, so ist sie schon in ihrem Grössenverhältnis zu der Handlung, welche in grossen Figuren den Vordergrund erfüllt, als Beiwerk gekennzeichnet, so dass nicht die Scene natürlich in die landschaftliche Umgebung, sondern diese um jene nur als Hintergrund herumkomponiert erscheint.

Dies leitet uns zum zweiten Punkte, der zu Anfang des Jahrhunderts oft noch stark mangelhaften Perspektive. Dieser Mangel zeigt sich sowohl in den eben erwähnten Grössenverhältnissen, als in der Höhe des Horizontes, welcher, um im Hintergrunde noch möglichst viel darstellen zu können, in das oberste Viertel oder Fünftel verlegt wird. Auch werden die einzelnen Teile noch ganz nach Gutdünken an einander gesetzt, ohne organisch mit einander verbunden zu sein, so dass sie den Eindruck von Kulissen bei dem Beschauer hervorrufen, und die Landschaft oft, in Verbindung mit dem hohen Horizonte, wie aus der Vogel-Perspektive aufgenommen erscheint.

Beginnt aber schon zu Anfang des 16. Jahrh. der Zug der niederländischen Maler nach Italien, was der späteren niederländischen Kunst oft verderblich werden sollte, so zeigt sich in den Werken dieser Zeit, ausser in den architektonischen Formen,

welche oft ganz der italienischen Renaissance entnommen sind, noch kein bedeutenderer italienischer Einfluss, besonders noch nicht in der Landschaft, in welcher die germanischen Künstler den italienischen entschieden überlegen waren, was schon frühe erkannt und gewürdigt wurde; so sagt bereits Karel van Mander[1]:

„Men bevindt gemeenlijk, dat onze Nederlandsche Schilders allermeest tot het Landschap genegen of' er niet onërvaren in geweest zijn, 't geen alzo in Italië niet gevonden wordt, waaröm ook de Italianen ons Goede Landschapschilders noemen."

Als den ersten Meister in dieser Zeit müssen wir

Quinten Massys

erwähnen (geb. vor 1460, gest. 1530). — Bei ihm tritt die Landschaft noch völlig in den Hintergrund im Gegensatze zu den grossen Figuren, welche vorne den Raum füllen. Die Landschaft ist darum in den Verhältnissen viel zu klein geraten, auch ist die Perspektive in diesem Hintergrunde nicht immer auf das Beste gelungen.

In seinem Hauptwerke, dem Altare für die Peterskirche in Löwen (1509, jetzt im Brüsseler Museum), sehen wir auf dem Mittelbilde die heilige Sippe unter einer Bogen-Architektur im Renaissance-Stile. — Zwischen den Pfeilern hindurch gewinnen wir den Ausblick auf eine weite Landschaft. Ferne Berge schliessen den Hintergrund; den Mittelgrund bildet eine weite Ebene, welche durch einen in gewundenem Laufe von hinten nach vorne sich durchschlängelnden Weg an Tiefe gewinnt.

Solche in Schlangenlinien durch das Gemälde gezogene Flüsse und Wege sind ein von allen Meistern dieser Zeit gern gewähltes perspektivisches Aushilfsmittel, denn da sie durch rein perspektivische Zeichnung und durch die Wirkung der Lufttöne die Ferne noch nicht genügend auszudrücken imstande waren, leisteten diese krummen Linien ihnen vortreffliche Dienste, indem dadurch die

1) Ausgabe: Amsterdam 1764. I. S. 114.
Wo nichts anderes angegeben, beziehen sich die Zitate immer auf diese Ausgabe, da sie mir leichter zur Hand ist, als die von 1604.

Länge des Flusses oder des Weges viel grösser erscheint, und der Eindruck einer weiteren Entfernung erweckt wird.

Auch die Felsen und Berge, welche seine Hintergründe beschliessen, giebt Massys noch nicht in natürlichen Formen wieder; sie werden aus schroffen Felsstücken gebildet, die oft überhängen, sogar Thore bilden. Solche zu schroffe, fast aus Platten erbaute Felsen finden wir auch in der Grablegung Christi in Antwerpen, wo sie im Mittelgrunde Golgatha darstellen; wobei auch hier nicht nur die Personen des Vordergrundes mit dem Leichname Christi die ganze Vorderfläche in grossen Figuren erfüllen, sondern auch auf Golgatha einige dort befindliche Leute im Verhältnis zur Umgebung viel zu gross erscheinen. —

Sind aber die Landschaften im grossen und ganzen seiner freien Phantasie entsprungen und beruhen wohl in der Gesamtwirkung nicht auf Studien nach der Natur, so finden wir in denselben doch im Mittelgrunde sorgfältig durchgeführte und vielleicht auf Naturstudium zurückgehende Einzelheiten, wie Gehöfte unter Bäumen und Gesträuchen, die sein naturalistisches Bestreben deutlich zeigen und, für sich allein genommen, vollwertige Landschaftsbildchen sind. Städte dagegen errichtet er aus Phantasie-Bauten gothischen und romanischen Stiles, wie z. B. bei der Verkündigung der Geburt Marias an Joachim durch den Engel, auf dem linken Flügel des Löwener Altares.

Dass ihm aber die Natur an sich schon als etwas Darstellenswertes erschien, sehen wir nicht nur in der als Kniestück gehaltenen Pietà, in der Münchener alten Pinakothek (Nr 134), wo die Grabhöhle und Golgatha links und die Stadt rechts inhaltlich noch durch die dargestellte Scene bedingt sind, sondern auch bei der in einer mit gothischem Masswerke verzierten Nische thronenden Maria mit dem Kinde, in Berlin (Nr 561), wo wir rechts und links in einen Garten blicken. — Während dieser links von einer Mauer abgeschlossen wird, hinter welcher blaue Berge sichtbar werden, erblicken wir rechts einen gothischen Brunnen, dahinter eine Stadt und eine hügelige blaue Ferne. Auch bei dem heiligen Hieronymus, im Zimmer zwischen Büchern sitzend (München, Pinakothek Nr. 137), zeigt er durch das Fenster eine Landschaft und

auch bei dem Bildnisse eines Mannes mit der Brille, im Städelschen Institute zu Frankfurt, verwendet er eine Landschaft als Hintergrund. Hier aber tritt noch eine Eigenheit zu Tage. Um grössere, frei bleibende Räume zu füllen, bringt er im Mittelgrunde einen schlanken, leicht belaubten Baum an, der in seinen Grössenverhältnissen weder zum Hinter- noch zum Vordergrunde passt, und darum vollständig aus dem Bilde herausfällt, also nur als Raumfüllung erscheint.

Denselben Baum finden wir auch bei der erwähnten Maria in Berlin, hier sogar zu beiden Seiten angebracht, und werden ihm auch bei anderen Meistern, besonders in der kölnischen Schule, wieder begegnen.

Was die Farbengebung in der Landschaft anbelangt, so legt er hauptsächlich auf die Lichtwirkung Gewicht, so dass sich die Farbe, welche von einem ins Gelbliche spielenden Grün vorne, nach dem Hintergrunde immer mehr ins Blaue übergeht, dem Lokaltone unterordnen muss. Die Ferne wird, ausser durch das oben erwähnte zeichnerische Hilfsmittel, zuweilen durch hellere Farbengebung erreicht, so dass ihm des öftern schon eine recht hübsche Luftperspektive gelingt. — Das Laub der Bäume im Mittelgrunde wird in feinen Tupfen ausgeführt.

In ähnlichem Charakter arbeitete

Jan van Coninxloo d. ä.

die landschaftlichen Hintergründe seiner Gemälde. Er ist der älteste bekannte Maler der Künstler-Familie van Coninxloo, aus welcher wir in Egidius noch einen hervorragenden Landschafter später kennen lernen. Die Galerie zu Brüssel besitzt einige bezeichnete Bilder von ihm.

Auch

Barend van Orley (um 1488—1541)

bleibt in der Landschaft noch ganz in der alten niederländischen Art, wiewohl er sich im Figürlichen, besonders in späteren Werken, schon stark an die Italiener anschliesst. — Die Felsen sind schroff, oft, wie z. B. auf dem Bilde der Beweinung Christi (Brüssel), wie aus einzelnen Platten zusammengesetzt; und auch die Grottenbildung ist bei Orley wieder zu finden. In den Mittelgrund setzt

auch er gerne kleine, miniaturartig durchgeführte Gehöfte zwischen Baumgruppen, die in der getupften Art ausgeführt sind. Wir finden in seinen Mittelgründen Städte mit grossen runden Gebäuden an einem Flusse, der auch bei ihm das perspektivische Hilfsmittel der mehrfachen Windungen zeigt.

Wenn die Scene im Innern eines Gebäudes spielt, errichtet er einen Renaissance-Bau, der italienischen Einfluss verräth, indem z. B. auf den Kapitellen der Säulen, Putti erscheinen. Durch dieses Gebäude zeigt Orley dann einzelne Landschaftsabschnitte, ebenfalls in der oben erwähnten Art; z. B. in dem Altarflügel mit der Zurückweisung des Opfers Joachims in Brüssel, dann in dem Bilde „Die Prüfungen und die Geduld Hiobs" ebendaselbst. Die Landschaft ist im Verhältnisse zu den Figuren noch etwas klein gerathen. Eine bedeutend grössere Rolle ist ihr dagegen in einem Gemälde „Ruhe auf der Flucht" (Wien, Kaiserl. Galerie Nr. 1086) zugeteilt. Maria sitzt mit dem Kinde vorne auf einer Erderhöhung, die von einem grossen einzelnen Baume bestanden ist. Das Laub desselben ist breit getupft; der Künstler scheint hier schon das Charakteristische einer Eiche darstellen gewollt zu haben. Der Hintergrund steigt sehr hoch an, da eine weite Gegend auf dem Bilde zur Anschauung gelangen soll. Links sehen wir eine Strasse, welche durch ein Dorf führt, rechts sind verschiedene Wiesen unter Bäumen erkennbar, weiter nach dem Hintergrunde wird noch ein blauer Wasserspiegel sichtbar, in dem bereits die Spiegelung der Bäume am Ufer beobachtet ist.

Die Gründe sind aber nicht natürlich in einander komponiert, sondern werden einfach über einander aufgebaut. Die Farben sind im Vordergrunde braun, im Hintergrunde grün und blau. Am Himmel sind einige rötliche Wolken angedeutet.

Im Landschaftlichen Charakter dem Orley verwandt, was sich durch die Abhängigkeit beider von Gerard David erklärt, ist

Jan Gossaert gen. *Mabuse* (um 1470—1541).

Doch finden sich nicht viele Landschaften bei ihm, was sich vielleicht auf seine spätere italienisierende Richtung zurückführen lässt, da er dann eine Vorliebe für architektonische Hintergründe hat. Die Berliner Galerie besitzt von ihm zwei Gemälde mit landschaft-

lichem Hintergrunde. Auf dem einen Bilde (Nr. 661) sehen wir Adam und Eva in Lebensgrösse unter einem Baume stehen, von dem aber nur der Stamm auf der Tafel Platz findet; dahinter ist eine Landschaft mit sehr hohem Horizonte, die im Verhältnisse zu dem Vordergrunde viel zu klein geraten ist, und in der wir in kleinen Figuren noch verschiedene Vorgänge des Sündenfalles in selbständigen Scenen erblicken. Das zweite Bild, „Maria mit dem Kinde“ (Nr. 616), zeigt rechts neben einem grossen Renaissance-Bau, der links den Hintergrund bildet, ein reiches Flussthal, das über einer Rampe sichtbar wird. Auch hier finden sich wieder der zu hohe Horizont und die schroffen Felsen. In Brüssel befinden sich zwei Altarflügel.

Auf dem einen, der Himmelfahrt Maria Magdalena's, tritt der gewundene Weg, einen Calvarien-Berg bezeichnend, wieder auf. Die Berge des Hintergrundes fallen nach allen Seiten gerade ab. Auf dem zweiten Flügel ist die Auferweckung des Lazarus zu sehen. Hier erscheint der, bei Massys schon erwähnte, ausser allem Grössenverhältnisse stehende, Baum als Raumfüllung wieder. — Die Farbe geht in diesen Gemälden vom Dunkelgrün oder Blau des Vordergrundes durch Blaugrün nach dem Blau der Ferne über. Am Himmel ist das Hellerwerden der Farbe nach dem Horizonte hin gut beobachtet, so dass der Künstler schon etwas von Luft-Perspektive erreicht.

Wichtiger als Gossaert für die Entwickelung der Landschaftsmalerei war ein anderer vlämischer Künstler,

Joachim Patinir (vom Ende des 15. Jahrh. bis 1524),

den auch Dürer, der ihn auf seiner niederländischen Reise 1521 in Antwerpen besuchte, in seinem Tagebuche „Joachim, den guten Landschaftsmaler“, nennt [1]), Das besagt natürlich nicht, dass durch ihn schon die Landschaft zur Selbständigkeit durchgedrungen wäre; auch ihm dient sie nur zur Umgebung und zum Hintergrunde religiöser Darstellungen; auch die Komposition und die Felsformen

1) III. Band der Quellenschriften für Kunstgeschichte. Dürers Briefe, Tagebücher und Reime. Herausgegeben von M. Thausing. S. 118. 22—24. Wien, Braumüller 1872.

zeigen noch kein gründliches Naturstudium, aber die Landschaft nimmt einen so grossen Teil des Gemäldes ein, dass sich uns seine Werke unwillkürlich auch als Landschaftsbilder aufdrängen.

Von bezeichneten Werken besitzen wir zwar nur vier, je eines in Antwerpen, Wien, Karlsruhe, Madrid, aber nach diesen liessen sich ihm noch manche andere mit Sicherheit zuschreiben [1]).

Patinir bringt noch nicht einen Ausschnitt aus der Natur, wie er sich dem Auge darbietet, sondern möchte möglichst viel darstellen, uns einen weiten Ueberblick über ein grosses Stück Land vor Augen führen, mit ganzen Flussthälern, von hohen Felsen eingeschlossen, und mit grossen Städten daran, mit Ebenen und weiten Hügelreihen, so wie es in Wirklichkeit gar nichr alles auf einmal zu sehen ist. — Dadurch erhalten seine Landschaften einen überladenen und nach Willkür zusammengesetzten Charakter. Darum muss er auch den Horizont sehr hoch legen, und da er in der Wiedergabe der Lufttöne sehr unvollkommen ist, sich auch noch mit dem gewundenen Laufe der Flüsse und Wege behelfen. Seine Felsen sind schroff und phantastisch; auch er behält noch die Felsthore bei, durch welche wieder Landschaft mit Wasser und Städten sichtbar wird; so z. B. bei dem ihm zugeschriebenen hl. Hieronymus der Wiener Kaiserl. Galerie (Nr. 1095).

In Patinirs Gemälden zeigen sich bereits die Anfänge einer Kompositions-Art, welche von späteren Meistern weiter gebildet, während des ganzen Jahrhunderts viel angewandt wurde. Die einzelnen Gründe werden nämlich nicht mehr über einander gesetzt, sondern kulissenartig zusammenkomponiert. Im Mittelgrunde bringt er gerne seine steilen Felsen an, mitten aus der Ebene aufsteigend, und zackige Steinnadeln zum Himmel erhebend; wie z. B. in dem bezeichneten Werke „Die Taufe Christi“ in Wien (Kaiserl. Galerie Nr. 1091). An oder zuweilen sogar in diese Felsen ist eine Burg gebaut.

Er scheut sich noch nicht, in den verschiedenen scharf getrennten Gründen verschiedene eigentlich zeitlich getrennte, durch diese Zusammenstellung aber gleichzeitig erscheinende Scenen an-

---

1) Siehe darüber Woltmann u. Woermann. a. a. O. II. 522.

zubringen. Bei der Taufe Christi ist links im Mittelgrunde Johannes noch einmal, dem Volke in der Wüste predigend, sichtbar, und auf der „Ruhe auf der Flucht", in Berlin (Nr. 608), ist rechts der bethlehemitische Kindermord dargestellt.

Gelegentlich der Predigt des Johannes in der Wüste wäre hier noch die eigentümliche Auffassung der niederländischen und deutschen Maler von der Wüste zu erwähnen. Die nordischen Künstler konnten, da unseren Ländern die Wüste glücklicherweise völlig fremd ist, dieselbe nur als Einöde auffassen; und so sehen wir sie oft als einen Hain oder Waldesrand gedacht, der nur ferne von bewohnten Stätten anzunehmen ist, wiewohl auch solche zuweilen in der Ferne sichtbar werden. Eigentümlich ist auch, dass dem predigenden Johannes, sowohl von Patinir, als auch von vielen späteren Meistern immer eine Art Kanzel beigegeben wird, die entweder durch einen quer zwischen zwei Bäumen befestigten Ast, oder durch einen solchen, der auf zwei gabelförmigen Pfosten ruht, gebildet wird.

Die malerische Behandlung wird bei Patinir breiter als bei den früheren Meistern; die Bäume sind viel gröber getupft, zuweilen in ganz breiten Massen angegeben; besonders auffallend auf der „Ruhe auf der Flucht" in Wien (Kais. Galerie Nr. 1094)[1]), woselbst auch, freilich ohne genaue Naturkenntnis, ein Palmbaum gebildet ist.

In der Nähe von Maria mit dem Kinde stürzt ein heidnisches Götzenbild zerbrochen von einer Säule. Es ist dies eine symbolische Andeutung für den Sieg des Christentums über das Heidentum, die wir in Werken des 16. Jahrh. öfters wiederfinden können.

Im Vordergrund werden die Einzelheiten, Gräser, Blumen, Gestein liebevoll durchgearbeitet. Auf dem Bilde „Die Ruhe auf der Flucht", in Brüssel, sitzt Maria an einer Quelle, welche von Lilien umstanden ist, deren Blüten einzeln durchgeführt sind; bei der Taufe Christi in Wien ist das Schilf am Ufer des Jordan in einzelnen Halmen ausgeführt und auch die Spiegelung im Wasser beobachtet. Links unter dem, die ganze Höhe des Bildes einnehmenden, kahlen Baum tummeln sich einige Eidechsen.

1) Woermann bezeichnet dies Bild als Bles. a. a. O. II. 524 f.

Diese sorgfältige Durchführung des Vordergrundes in einzelnen Pflanzen und Tieren wird von späteren immer mehr übertrieben, bis endlich der ganze Vordergrund mit Einzelheiten, wie kleinen Tieren, Muscheln, Schnecken u. a., die ganz willkürlich angebracht sind, erfüllt wird. Diese Freude der Künstler an der Durchführung von durch Farben oder Formen merkwürdigen Einzelheiten werden wir bei späteren Künstlern, wie besonders bei Jan Brueghel (siehe unten), nicht nur in den Vordergründen, sondern auch ganz besonders in dem etwas später auftauchenden Stillleben kennen lernen.

Den erwähnten Feinheiten in der Ausführung einzelner Teile steht aber bei Patinir eine noch ziemlich unbeholfene Farbengebung gegenüber. Der Vordergrund, auch die Felsen, wenn sie weiter vorgerückt sind, erhalten einen braunen oder grünlich-braunen Ton, der Mittelgrund wird dunkel grünlich-blau, zuweilen grau; die Ferne ist blau und zwar öfter zu dunkel, so dass sie zu schwer erscheint.

Sehr gut ist Patinir's Art in kurzen Worten im Kataloge der Londoner National-Galerie von F. W. Burton gekennzeichnet: „His landscapes, always containing some scriptural incident, that furnishes the title, are ably delineated, truthful and interesting in detail, minutely elaborated, but often wanting in organic coherence, and burthened with exaggerated, fantastic rock-forms. The prevalence of a heavy blue tone especially in the distances, is a further defect in them."

Hendrik (Herri) Bles (geb. um 1480 zu Bouvignes, gest. zu Lüttich (?) nach 1521),

ein Landsmann und vermutlich Schüler Patinirs, zeigt in der Zusammensetzung seiner Landschaften, sowie in den Einzelheiten grosse Aehnlichkeit mit diesem, und doch finden wir in anderen Punkten einen ziemlich bedeutenden Unterschied zwischen beiden Meistern; besonders in dem Verhältnisse der Figuren zur Landschaft, worin Bles einen entschiedenen Schritt weiter zur Selbständigkeit thut.

Wir müssen unter seinen Werken zwei Gruppen unterscheiden; solche Bilder, in welchen auf die dargestellte Scene, und solchen,

in denen auf die Landschaft das Hauptgewicht gelegt ist. Bei der ersten Gruppe spielt sich die Handlung vorne in grösseren Figuren ab. Zwei Werke dieser Richtung besitzt die alte Pinakothek zu München. Das eine, „Die Verkündigung“ (Nr 145), zeigt die Scene nur in einem Innenraum. Das zweite Werk ist „Die Anbetung der hl. drei Könige“ (Nr. 146). Die Mitte des Bildes nimmt eine Renaissance-Ruine ein; durch einen Bogen in der Mitte und zu beiden Seiten sieht man in eine Landschaft. Die Bruchstellen der Mauer sind mit Gesträuch bewachsen, Vögel, die sich darin eingenistet haben, fliegen ab und zu, oder sitzen zwischen dem Gestrüpp; ein Beweis, dass Bles, wie Patinir, das Kleinleben in der Natur nicht übersah, sondern malenswert fand und so immer entschiedener eine naturwahre Darstellung bewusst anstrebte. Zu dieser Gruppe gehört auch die hl. Magdalena (London, Nationalgalerie Nr. 719). Hinter der in halber Lebensgrösse dargestellten Maria Magdalena blickt man durch einen Bogen in Landschaft.

Bei der zweiten und grösseren Gruppe der Werke von Bles sinken die Figuren schon wirklich ganz zur Staffage herab, die man oft auf den ersten Blick in der reichen Landschaft gar nicht sieht. Aber doch bringt er noch nicht die Landschaft, wie sie wirklich erscheint, sondern setzt sie aus einzelnen Teilen frei zusammen. Die Gründe werden kulissenartig hintereinander gesetzt und sondern sich scharf von einander ab. In der Farbengebung weicht er von Patinir ab. Für den Vorder- und Mittelgrund bevorzugt er ein leichtes Gelbbraun als Lokalton, die Farben der Gründe stimmen besser zu einander, wenn auch noch schroffe Uebergänge dabei vorkommen. Charakteristisch für Bles sind die Städte, welche er im Mittelgrunde in ganz lichten Farben, oft beinahe weiss, anzubringen liebt. Die Mitte dieser Städte nimmt sehr oft ein grosser, runder Bau, auf einem freien Platze stehend, ein.

Schon danach möchte ich das im Kataloge dem Patinir zugeschriebene Bild des hl. Hieronymus in der Wüste (Wien, Galerie Liechtenstein Nr. 1085) dem Bles zuschreiben, was auch Woerman thut.[1])

---

1) a. a. O. II. 525.

Sowohl im Vorder- als Mittelgrunde sind in seinen Werken Gehöfte und Bäume sorgfältig, oft miniaturmässig durchgeführt; die Bäume zeigen noch die getupfte Art. Ein schönes Beispiel dafür ist die „Landschaft mit dem barmherzigen Samariter“ (Wien, kaiserl. Galerie Nr. 694). Aber auch Bl. bringt nicht nur *eine* Scene in seinen Gemälden an, sondern zuweilen mehrere gleichzeitig.

Ein sehr schönes Werk, das uns Bles nicht nur als Landschafter, sondern auch als Stimmungsmaler und feinen Beobachter einzelner Züge zeigt, ist das Bild mit Scenen aus der Passion (Wien, Akad. Galerie Nr. 548).

Die Mitte nimmt ein hoher Felsen ein, davon rechts im Mittelgrunde die Felsenburg Zion, darunter die drei Kreuze. In der Mitte eines langen Zuges, der sich nach Golgatha hinbewegt, bricht Christus unter dem Kreuze zusammen. Während rechts über Jerusalem, das in der bereits beschriebenen Art erbaut ist, noch helles Tageslicht scheint, ist über Golgatha schon die Sonnenfinsternis eingebrochen, über deren plötzliches Erscheinen die Pferde dreier Reiter scheuend sich bäumen. Auch an dem Bildnisse eines Mannes (Berlin Nr. 624) bringt Bles im Hintergrunde eine Dorflandschaft an.

In späterer Zeit ändert er insoferne seinen Charakter, als er in der Behandlung des Baumschlages breiter wird. Nach der Art der Behandlung gehört dieser Zeit ein Bild in Dresden an (Nr. 806), welches auch durch die dargestellte Scene auffallend ist. Es zeigt einen Krämer, welchem, während er am Wege schläft, Affen seine Habschaft durchsuchen und dann froh ihrer Beute, mit Korallen u. a. Dingen behangen, auf dem Wege und in den Zweigen ihr lustiges Wesen treiben.

Die Bäume sind im Vordergrunde gross, über die ganze Höhe des Bildes reichend, und sind im Laube und den Zweigen in einzelne Massen aufgelöst.

Dieses Bild zeigt in der Staffage einen starken Zug nach dem Genrebilde, dessen Entwickelung wir weiter unten auch berühren müssen. —

Zu Anfang des 16. oder spät am Ende des 15. Jahrh. geboren, arbeitete

Lucas Gassel

noch bis in die sechziger Jahre hinein in der Art der beiden letztbeschriebenen Meister weiter.

Die Wiener kaiserliche Galerie besitzt eine grosse Landschaft von ihm (Nr. 847) mit Thamar und Juda rechts darin (bezeichnet ·G· ·1548·); die Bäume werden in diesem Bilde schon breiter behandelt; in der Färbung aber, welche von braun nach graublau übergeht, und den schroffen Felsformen wandelt Gassel noch ganz die alten Wege.

Andere Bilder von ihm befinden sich in Privat-Besitz; so bei Herrn Henri in Dinant eine bezeichnete „Landschaft mit der Berufung des Apostel Mathaeus“[1]). Im Mittelgrunde steht eine von hohen Kirchtürmen überragte, ummauerte Stadt am Wasser, im Hintergrunde ragen kahle Felsennadeln aufwärts, vorne am Ufer stehen einige entlaubte Bäume und rechts einige Palmen.

Der Konsul Weber in Hamburg besitzt ein bezeichnetes und mit der Jahreszahl 1538 versehenes Gemälde[2]), „Christus, Johannes und Petrus Kranke heilend“. — Im Vordergrunde links steht ein Haus mit getrepptem Giebel unter hohen Bäumen, rechts umstehen eben solche Bäume einen Weg, auf dem die Handlung vor sich geht, etwas weiter zurück eine Kirche am Waldesrand. Die Mitte des Hintergrundes zeigt eine Meeresbucht, von hohen schroffen Bergen, auf denen eine Stadt liegt, begrenzt. Der Baumschlag ist kräftig getupft und erinnert noch etwas an Patinir. —

Wiewohl der Hintergrund noch zumeist eine weite Ferne mit Gebirgen, Meer und dergl. bei hohem Horizonte zeigt, findet sich in diesen Bildern sowohl, als auch schon in dem erwähnten Dresdner Bilde von Bles, in den hohen Bäumen des Vordergrundes mit einem Gebäude darunter, dem Wege, welcher von Bäumen beschattet in einen Wald führt, das Bestreben einzelne Abschnitte und Innenräume der Natur zur Darstellung zu bringen, gegenüber den zumeist unübersehbaren Gefilden früherer Meister.

---

1) u. 2) Freundliche Mitteilung des Herrn Direktor Woermann in Dresden.

Aehnlicher Art sind zwei Federzeichnungen im Berliner Kupferstich-Kabinett, von denen die eine mit Monogramm und 1560, die andere nur mit der Zahl 1568 bezeichnet ist; in letzterem Blatte gewinnen zwei Bäume durch Ausführung in einzelnen Blättern ein anderes Aussehen, als die uns von früheren Meistern bekannten Bäume. Das Dresdner Kupferstichkabinett besitzt fünf Landschaften mit biblischen Scenen, welche nach Lucas Gassel von Hieronymus Cock gestochen sind. Der Charakter ist der gleiche, auffallend ist nur, dass nicht nur Flüsse und Wege, sondern sogar Burgmauern die bekannten Schlangenlinien zeigen.

Die Motive sind der vlämischen Heimat entnommen, doch erscheinen auf dem einen Bilde mit der Beischrift: „Abraham invitat angelos" in einer Pyramide und einem Sarkophage auch antike Elemente. Auch das später im Kupferstich sehr beliebte Renaissance-Schloss mit anschliessendem viereckigem Garten, der von geraden Laubgängen begrenzt wird, findet sich schon bei Gassel.

War die Landschaft überhaupt einmal auf diesen Punkt der Gleichwertigkeit mit der Handlung gebracht, wie wir bei den vorhergehenden Meistern sehen, so wurde sie natürlich von allen Künstlern, wo es angebracht erschien, wenigstens in den Hintergründen verwendet, oder sie liessen sich diese Gründe von anderen in ihre Bilder malen.

Hat der Künstler aber erst einmal gelernt seine Umgebung, die Natur seiner Heimat mit verständigen Augen zu betrachten, so gewahrt er auch bald das Treiben des Menschen in derselben als künstlerischen Vorwurf. Er sieht die Leiden und Freuden seiner Landsleute, ihre guten und schlechten Eigenschaften, und verwertet diese Beobachtungen in seinen Gemälden.

Bei mehreren Künstlern aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. findet sich schon der Gedanke, den Goethe seine lustige Person im „Vorspiele auf dem Theater" in „Fausts erstem Theile" mit den Worten ausdrücken lässt:

„Greift nur hinein ins volle Menschenleben!
Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt,
Und wo ihrs packt, da ist's interessant."

Und wirklich alles mögliche wird schon um jene Zeit in-

teressant; Zechgelage der Bauern und die daran sich häufig anschliessenden Prügeleien, sowie der Händler, der seine Waare feil bietet. Hatte diese Richtung schon Quinten Massys in seinen, vielleicht noch durch die religiösen Gleichnisse beeinflussten Wechslerbildern eingeschlagen, die dann von seinem Sohne Jan Massys und von Marinus van Roymerswalde beibehalten wurde, so wählten die folgenden Meister ihre Vorwürfe aus den verschiedensten Gebieten des täglichen Lebens.

Pieter Aertsen, ein Holländer der ersten Hälfte des Jahrhunderts, und sein Neffe Joachim Beukelaar, der 1559 in die Antwerpener Lucas-Gilde aufgenommen, daselbst um 1515 geboren sein dürfte, zeigen uns, ersterer eine Marktscene und ein Bauernfest (Wien, kaiserl. Galerie Nr. 652 und 653), ein Volksspiel, den sogenannten Eiertanz (zu Amsterdam), die Fischhändlerin (Kopenhagen), letzterer Geflügelhändler (Wien, kaiserl. Galerie Nr. 689).

Aber nicht nur derartige Scenen, sondern auch in den Sitten recht freie Darstellungen finden sich um die Mitte des 16. Jahrh., wie die „Ausgelassene Gesellschaft“ (Berlin Nr. 538) eines unbe kannten niederländischen Meisters, des sogenannten Braunschweiger Monogrammisten.

Während Gemälde der oben angeführten Art, wie die Fischhändlerin und der Geflügelhändler, schon ihrem Vorwurfe nach der Landschaft wenig Raum gewähren können, sondern zu den Stillleben mit Fischen, auf der Jagd erbeuteten Tieren und zum lebenden Tierstücke, wie es dann im 17. Jahrh. von Melchior Hondecoeter u. a. gepflegt wurde, überführen, sind andere für die Entwicklung der Landschaft von grossem Einflusse, da zu bestimmten Vorwürfen die Künstler entweder gleich die Landschaft mit verwenden, oder doch anderen die Anregung dazu geben.

Ein Meister der letzteren Art ist

Cornelis Massys (geb. um 1511, gest. um 1580),

ein jüngerer Bruder des Jan. Er zeigt in seinen Radierungen sehr verschiedene Vorwürfe, neben lebendigen Genrescenen finden sich durch das Eindringen der humanistischen Studien angeregte, trockene und kalt lehrhafte Blätter. So verschiedene antike Götter in italisierender Art, dann seiner Phantasie entsprungene Philosophen-

bilder und viele allegorische Darstellungen. Wir sehen die Desperatio, die sich an einem Baume erhängt, die Punitio, ein sitzendes altes Weib, in der Linken eine mehrteilige Ruthe haltend, die Rechte drohend erhoben, während sich ein Knabe hinter der Thüre versteckt, den Timor, einen feigen Jüngling, der vor einem Hasen flieht, Praedestinatio, ein Bauer, der, während er den Spaten in die Erde sticht, von einer dahereilenden weiblichen Figur gekrönt wird u. v. a. — Wohl derselben Geistesrichtung entspringen seine kleinen Blätter ironisierenden Inhaltes mit tanzenden Krüppeln, dann die vier Blinden, die sich gegenseitig führend in einen Graben fallen, ferner die ganz dem Leben entnommenen Scenen raufender Bauern und eines bäuerlichen Zechgelages (B. 16), die wenn auch, schon des kleinen Raumes wegen, ohne Landschaft, doch zu ähnlichen und für uns sehr wichtigen Werken Brueghels überführen

Ja er selbst bringt noch in einem Gemälde in Berlin (Nr. 675. ein Sittenbild in Landschaft. Ein Kutscher soll wohl von leichtfertigen Frauen um seinen Fahrlohn gebracht werden, da drei Frauen heimlich den Karren verlassen, während eine vierte durch Liebkosungen seine Aufmerksamkeit ablenken will. Dies sehen wir auf einer Dorfstrasse vor sich gehen, die links mittels einer Brücke über einen Bach führt. An der Strasse steht ein Dorf, umgeben von Obstbäume tragenden Hügeln und dahinter blaue Ferne. Am Wasser vorne tränkt ein Kutscher seine Pferde, was wieder eine Genrescene giebt.

Ziemlich unbedeutend sind die landschaftlichen Motive in anderen Werken von Cornelis Massys, wie in seinen Stichen nach der Bibel. Einzelne Landschaftsteile kommen vor bei (B. 4) Tobias mit dem Fische, Simson den Löwen würgend (B. 10), dann B. 8, 9, 11, 28, 29 u. a. — Die Bäume kommen nicht mehr ganz auf das Blatt, das Laub wird in einfachen Strichlagen gegeben, der ganz hell gehaltene Hintergrund zeigt nur mit wenigen Strichen Gebäude oder Hügel.

Peter Brueghel d. ä. (geb. um 1525, gest. um 1569)
zeigt sich als ein vielseitiger Meister, der sowohl die Richtung, wie sie von Cornelis Massys im Bauernbilde gepflegt wurde, weiter ausbildete, andererseits in Manchem an den noch zu er-

wähnenden Hieronymus Bosch erinnert. Er ahmt aber keinen dieser Meister nach, sondern entwickelt die Art derselben selbständig weiter, wozu bei ihm noch ein stark moralisierender Zug tritt. Auch das religiöse Bild wird von ihm weitergepflegt, aber in ganz eigenartiger Auffassung.

Seine Hauptwerke sind die Bauern-Scenen und seine moralisierenden Bilder zu Sprichwörtern, Gedichten oder selbsterfundenen Scenen, die er seinen Landsleuten gleichsam als Spiegel vorhält. Ueber den Inhalt und die Ausdeutung dieser Werke, sowie über die Zeichnung der Figuren handelt sehr ausführlich Rooses[1]; wir haben uns hier mit der Art und Weise, in der er seine Landschaften ausführt, zu beschäftigen.

In Scenen allegorischen Inhaltes, so, um ein Beispiel zu nennen, auf dem Blatte, wo Inertia im Vordergrunde auf einem Esel schläft, während durch andere Figuren das träge Leben veranschaulicht wird und andere auf einer phantastischen Uhr mit Schrecken die zwölfte Stunde erblicken, wandelt Brueghel die Wege von Bosch. Die Landschaft muss sich hier dem allgemeinen Sinne unterordnen und wird darum auch phantastisch stilisiert. Die Stämme der Bäume bilden sich zu Grotten um, an den Aesten erkennt man Tierköpfe und sonstige Bildungen, und in diesem Rahmen bewegen sich ebenso phantastische Tier- und Menschengestalten.

Solche Bilder bewahren auch in Original-Handzeichnungen von Brueghel das Kabinett in Berlin und die Albertina in Wien.

Bauernscenen, von denen er den Beinamen des Bauern-Brueghel oder Viezen Brueghel, d. i. der närrische, erhalten hat, finden sich in seinen grossen Gemälden und in Schnitten, von Hieronymus Cock oder Gallé nach seinen Bildern und Zeichnungen hergestellt.

Den Ort, wo dergleichen Scenen stattfinden, bezeichnet ein Dorf, das in grossen Gebäuden, mit der Kirche, dem Wirtshause und Bäumen dazwischen gegeben ist und in der Mitte einen grösseren Platz frei lässt.

Wir sehen hier Prozessionen nach der Kirche gehen, Scheibenschiessen mit Armbrust, Ringelreihen, Zechgelage und sonstige für

1) Rooses. Geschichte der Malerschule Antwerpens. Deutsche Ausgabe S. 75—80.

den Culturhistoriker wertvolle Darstellungen von Volksspielen. So ist auf einem Stiche von Cock im Mittelgrunde ein Drache zu sehen, der auf einem Schubkarren gefahren wird, und gegen den ein als Heiliger Georg verkleideter Mann zu Pferde ansprengt.

Nach alledem kommt die Landschaft auch hier natürlich oft noch sehr zu kurz; die Gebäude sind zwar sorgfältig und natürlich mit guter Perspektive gezeichnet, auch die Bäume, für welche in den Stichen eine eigene Behandlung, die in einfachen Strichlagen nur auf die Licht- und Schattenwirkung der Massen berechnet ist, auftritt, sind gut durchgeführt; aber der freie Platz steigt doch etwas zu stark an, und wenn auch die einzelnen Häuser jedenfalls auf Naturstudium beruhen, so sind sie doch zu gross, um viel von der freien Natur auf solchen Bildern erscheinen zu lassen. Einen ähnlichen Charakter zeigt auch der „Bethlehemitische Kindermord" (Wien. kaiserl. Galerie Nr. 736), der in einem niederländischen Dorfe gedacht ist. Es ist Winter, Schnee liegt auf dem Boden, den Dächern und den entlaubten Bäumen.

In anderen Gemälden religiösen Inhaltes und einigen Landschaften mit Staffage aus dem Landleben bewahrt er zum Teil noch den alten Charakter, da nämlich, wo er einen Blick über weites, freies Land gewähren will; so in dem Turmbau zu Babel von 1563 (Wien, kaiserl. Galerie Nr. 739). In der Mitte erhebt sich das mächtige, kegelförmige Gebäude, teils vollendet, teils mit Blicken in das Innere. Sowohl vor als auf dem Baue sind eine Menge einzelne Handlungen, wie sie dabei nötig sind, gewissenhaft angegeben. Am Fusse des Turmes erblickt man das Meeresufer, links liegt eine Stadt, über der sich bei sehr hohem Horizonte in der Ferne Hügelreihen erheben.

Die Kreuztragung von 1568, ebenfalls in der Wiener kaiserl. Galerie (Nr. 737), welche, da Kaiser Rudolf II. sehr viele von Brueghels Bildern kaufte, die meisten seiner Gemälde besitzt, soll hier noch als eines der bedeutendsten seiner Werke, statt vielen anderen in gleicher Art der landschaftlichen Behandlung genannt werden. Es zeigt uns eine weite Gegend, mit schroffen Felsen im Mittelgrunde; auf dem einen steht eine Windmühle. Im Hintergrunde steht die Stadt Jerusalem.

In dieser Landschaft ist die Kreuztragung Christi mit einer grossen Menge von Figuren und vielen genrehaften Vorgängen dabei hineinkomponiert, so dass unter der Fülle der Eindrücke die eigentliche Handlung, das Zusammenbrechen Christi, fast ganz verloren geht.

Viele nach ihm von Cock gestochene Blätter mit weiter Landschaft und einer Staffage aus der christlichen Legende, der Mythologie, oder dem ländlichen Leben zeigen die gleiche Kompositions-Art, wie z. B. „Die büssende Magdalena“, „Daedalus und Ikarus“, „Arion vom Delphin ans Land getragen“, dann die mit Beischriften versehenen Stiche „Solicitudo rustica“, „Milites requiescentes“ u. a.

Die Gründe werden kulissenartig gebildet und zwar so, dass sich der Vordergrund durch dunklere Behandlung abhebt; die Berge fallen schroff ab und streben in Zacken nach der Höhe, im Thale fliesst ein Fluss in gewundenem Laufe daher, zuweilen, wie bei „Solicitudo rustica“, Inseln bildend und mit Schiffen beladen.

Auch die Strassen gehen noch nicht gerade auf ihr Ziel los. Der Vordergrund wird bis in alle Einzelheiten ausgeführt; die Verästelungen der zu Tage tretenden Baumwurzeln, Büsche und Gräser werden mit vieler Liebe behandelt. Aber er bringt nicht immer solche weite Blicke über das Land, sondern bringt auch zuweilen kleinere, natürliche Landschaftsabschnitte wie in dem Stiche „Nundinae rusticorum“.

Die Einzelheiten machen den Eindruck grossen Natur-Studiums, und dass er solche Studien auch wirklich vornahm, beweist eine Folge von Blättern, welche nach der Natur aufgenommene Schlösser, Dörfer, Gehöfte und Weiher aus seiner niederländischen Heimat zeigen, die dann nach seinen Zeichnungen von Hieronymus Cock im Stiche herausgegeben wurden[1]).

Nicht nur in den Einzelheiten fein durchgeführt, sondern schon ganz der Natur entsprechend, sind jene Gemälde von ihm, welche seine streitenden Bauern oder dergl. in einem kleinen Landschaftsabschnitte zeigen.

---

1) Unter dem Titel: Praediorum villarum et rusticarum casularum icones elenoantissimae ad vivum in apre deformatae.

Das Gleichnis von den Blinden und Lahmen im Museum zu Neapel, wovon eine Kopie von seinem den Spuren des Vaters vollständig folgenden und ihn oft kopierenden Sohne Peter Brueghel d. j. in der Liechtenstein-Galerie zu Wien sich befindet, die Bauernschlägerei zu Dresden und viele Stiche mit gleichen Vorwürfen geben Beispiele dafür. Immer noch ist der Horizont etwas zu hoch.



Pieter Brueghel d. ä.: Das Gleichnis von den Blinden und Lahmen. Neapel, Nationalmuseum.

Einige sorgfältig behandelte Bäume des Vordergrundes, daneben Gestrüpp und Schilf am Bache, im Wasser wiedergespiegelt, vorne saftig grüner Boden, nach dem Hintergrunde hin, zwischen Bäumen, eine Kirche, ein Dorf, ein Gehöfte, dahinter ein bewaldeter Hügel; so sieht die Gegend in des Meisters Heimat, so auch bei uns aus, so erkennen wir es augenblicklich als ein Stück der uns so wohlbekannten Natur. Diese Landschaften glauben wir darum auch dem Künstler, nicht aber jene, die weder er noch wir jemals sehen können, da sie mehr bieten, als unser Auge von irgend einem Standpunkte überblicken kann. Letztere Landschaften können wir uns vorstellen, wenn wir, mit Hilfe des Künstlers und

unserer Einbildungskraft, die einzelnen, uns bekannten Teile zusammensetzen; jene dagegen ist uns täglich vor Augen, wenn wir aus den Stadtthoren in die frische, fröhliche Natur treten.

Aber auch als einen, seiner Ziele wohlbewussten Stimmungsmaler lernen wir Brueghel in der Wiener kaiserlichen Galerie kennen. Sogar an einen Seesturm (Nr. 749) wagt er sich heran. Das ganze Bild wird von dem mächtig wogenden Meere, auf dem Schiffe umhergeschleudert werden, und ein grosser Fisch erscheint, eingenommen, während am Himmel dunkle Wolken vom Sturme dahingejagt werden. Die Zeichnung der sich aufbäumenden und überstürzenden Wogen ist vortrefflich, aber die Farbe ist eine auffallende für diesen Vorwurf. Nur rechts erscheint das Meer an einer grösseren Stelle bläulich, sonst ist es durchwegs, so wie die dunklen Wolkenpartien in einem dunkelbraunen Ton gehalten. Links unten erscheint der Himmel rötlich, wie von der untergehenden Sonne beschienen, und hier sieht man aus dem Meere noch einen Ort mit Kirche auftauchen. Die Wiener Galerie besitzt noch drei Stimmungsbilder von ihm, darunter eine Winterlandschaft, wahrscheinlich aus einer Folge der Jahreszeiten (welche im Jahre 1659 im Besitze des Erzherzog Wilhelm war), in denen er sich als feinen Beobachter der den Jahreszeiten eigentümlichen Seiten zeigt.

Grosse Felsenmassen zeigt er uns in dem Bilde „Der Sturz Saul's“ (Nr. 738, vom Jahre 1567). Schroffe, zumeist nackte Felswände, an denen auf einem Wege das Gefolge Sauls heraufkommt, bedecken die ganze rechte Seite des Gemäldes von oben bis unten. In mittlerer Höhe mündet der Weg auf einen grösseren betretbaren Platz, wo wir unter Nadelbäumen Saul gestürzt erblicken. Links im Hintergrunde befindet sich auf einer Ebene am Meeresufer das Lager von Sauls Gefolge.

Alle diese Bilder, von ziemlich bedeutenden Grössenverhältnissen, weisen eine dem P. Brueghel eigene breite Behandlung mit flüssigen Farben auf, so dass sie zuweilen beinahe unausgeführt, nur mit leichter Untermalung versehen erscheinen und eigentlich an dekorative Malerei erinnern; dementsprechend ist auch seine Farbenbehandlung. Der Vorder- und zuweilen der Hinter-

grund zeigen breit aufgetragene, braune, braungelbe und graue Farbe, wovon die dunkelgrünen Bäume oft abstechen. Die Laubbäume sind meist breit und ziemlich flüssig getupft, seltener findet sich eine andere Art der Ausführung, die aber an Nadelbäumen regelmässig auftritt, nämlich dass das Laub nicht getupft, sondern mit aufgesetzter lichterer Farbe sehr fein gestrichelt wird. Der ferne Hintergrund geht in der Farbe von grün, wo noch Laub vorherrscht, nach blaugrün über. — Wie schon erwähnt, erreicht er dadurch den Eindruck des Unvollendeten, Decorativen und ist darin als der erste in einer Reihe von Künstlern zu betrachten, die diese Richtung, manchmal in sehr übertriebener Weise fortsetzen, aber für die Entwickelung der Landschaftsmalerei sehr wichtig sind; die Vertreter dieser Richtung zu Ende des Jahrhunderts müssen weiter unten noch besprochen werden. —

Nachdem wir die vlämischen Landschafter der ersten Hälfte des 16. Jahrh., die zum Teil schon in ihrer Wirksamkeit über dieselbe hinausragen, kennen gelernt haben, müssen wir nun betrachten, was

Die Holländischen Meister

dieser Zeit auf dem Gebiete der Landschaft geschaffen. Hier begegnet uns zuerst der schon erwähnte

Hieronymus van Aken,

nach Herzogenbusch, seinem Geburtsorte, Bosch genannt (geb. zwischen 1460 und 64, gest. 1516). Er ist ein vollständig phantastischer Meister im Sinne des ausgehenden Mittelalters. Die Leiden der Hölle stellt er mit abenteuerlichen Gestalten und eben solchen Strafen für die Sünder dar. Der hl. Antonius wird nicht nur von seinen Versuchern, sondern auch von allerlei Schreckgestalten gequält; seine Figuren setzen sich aus menschlichen und tierischen Teilen, ja sogar aus Messern, Tonnen u. a. dergl. Dingen zusammen.

Doch kann man ihm nicht gedankenlose Spielerei mit den Ausgeburten seiner Phantasie vorwerfen; er hat uns, wenn er auch in der Wahl seiner Stoffe etwas einseitig bleibt, immer etwas zu sagen, nur müssen wir uns in eine, der modernen Zeit fremde

Anschauung und in aufmerksame Betrachtung seiner Bilder versenken. Die Landschaft wird natürlich bei seiner Geistesrichtung von ihm wenig berücksichtigt. Der Boden selbst wandelt sich in glühende Oefen und andere Bauwerke mit unnatürlichen Formen um, oder er wird zum grossen Teile ersetzt durch den Höllenschlund, in Gestalt eines riesigen Tierkopfes, der den umheimlichen Rachen weit aufreisst, (Die Martern der Hölle. Wien, kaiserl. Galerie Nr. 704), eine Bildung, die schon in älteren Zeiten, z. B. bei Petrus Cristus, der vielleicht ein Schüler der van Eyck war, vorkommt (Berlin Nr. 529B). Und doch auch bei Bosch finden sich Spuren von Landschaft. In dem Wiener Flügelaltare (Akad. d. bild. Künste Nr. 579-81) ist wenigstens an den Flügeln etwas von landschaftlichen Motiven angebracht. Links ist eine Darstellung des Paradieses, welche in drei Scenen, auf die einzelnen Gründe verteilt, die Geschichte der ersten Menschen und ihre Austreibung sehen lässt.

Der mit üppigem Grün bewachsene, im Hintergrunde von welligen Hügeln abgeschlossene Boden reicht bis in zwei Drittel Höhe des ganzen Bildes. An den Bäumen sind die Blätter und Früchte einzeln zu unterscheiden.

Auf dem rechten Flügel befindet sich die Hölle, wohl als tiefe Felsschlucht gedacht, da grosse, ganz gerade abfallende Felskulissen eingezogen sind. Der Boden ist grün, die Felsen braun. In der Versuchung des heil. Antonius (Wien, kaiserl. Galerie Nr. 702) zeigt sich etwas mehr Landschaft, ebenso noch in anderen Darstellungen desselben Stoffes von Bosch. Vorne geht die Handlung vor sich, im Hintergrunde rechts zieht ein Fluss dahin. Die braunen Ufer sind mit getupften Bäumen bestanden, die blaue und dunkelgrüne Farbe aufweisen. In der Mitte der dunklen Landschaft sind brennende Gehöfte angebracht, wieder ein abenteuerlicher Zug.

Da mir Bosch's Bilder in Madrid nicht einmal in Nachbildungen bekannt wurden[1]), bleibt noch der Kupferstich mit der

1) Ueber die Bilder von Bosch in Spanien vergl. den Aufsatz von Justi in den Jahrbüchern der kgl. preuss. Kunstsammlungen. Band X. 1889. S. 121—144.

Kreuztragung und zwei Holzschnitte kurz zu besprechen. In der Kreuztragung tritt die Landschaft gegen die ausziehende Menge, in deren Mitte Christus zusammenbricht, und gegen die ganz willkürlich gebildete Stadtmauer rechts sehr zurück; letztere zieht sich bis über die Mitte des Bildes hin, so dass nur links ein ganz licht gehaltener, steil abfallender Felsen, der Golgatha darstellt, die Landschaft bildet.

Die Holzschnitte von Alart du Hameel, die nach Bosch's Zeichnungen gemacht sein sollen, zeigen mit seinem Sinnbilde, dem Adler, den Evangelisten Johannes auf Patmos, dem die Maria erscheint (Pass. 1.), und die Versuchung des hl. Antonius (Pass. 2). Auf dem ersten Bilde stehen vorne links grosse Bäume, den Mittelgrund nimmt Wasser ein, in dessen Mitte sich auf einer Insel ein phantastischer Felsen erhebt, rechts liegt eine Stadt am Ufer. Einfacher ist das zweite Blatt. Hier ist nur im Mittelgrunde eine Ruine und ein Baum mit knorrigem Stamme angebracht, der Hintergrund mit wenigen Strichen angedeutet, ganz hell gehalten.

Wichtiger als Bosch ist schon

Jan Mostert (um 1474 — nach 1549)

oder *der* Meister, von dem die unter seinem Namen gehenden Bilder herrühren.

Die Frage, ob es wirklich Jan Mostert war, der diese Werke schuf, von dem aber kein einziges bezeichnetes Bild erhalten blieb, ist für uns von wenig Belang; wichtig ist, dass die ihm zugeschriebenen Werke, die alle gemeinsame Merkmale besitzen, zum Teil auch Landschaften zeigen.

Der Horizont ist auch in diesen Gemälden noch hoch gelegt, die Figuren, in den zumeist der Geschichte Christi entnommenen Scenen, sind sehr gross, da sie den eigentlichen Vorwurf des Bildes abgeben.

In der landschaftlichen Komposition haben diese Werke viele Eigenschaften mit denen der bereits behandelten vlämischen Meister gemein. Die perspektivischen Hilfsmittel, die wir bei diesen fanden, treffen wir auch hier wieder; die Felsen werden schroff und zackig gebildet; der Vordergrund wird in Steinen und einzelnen Pflanzen sorgfältig ausgeführt; die Gründe werden über-

einander aufgebaut und sind in Zeichnung und Farbe scharf von einander getrennt; im Mittelgrunde werden ein Gehöfte, oder eine Stadt, oder zackige, graublaue Felsen angebracht. In der Farbengebung findet ein Uebergang vom Dunkelbraun des Vordergrundes, durch ein bläuliches Grün im Mittelgrunde nach dem blaugehaltenen Hintergrunde statt; der Himmel wird nach dem Horizonte zu immer lichter.

Aber das Laub der Bäume erfährt hier eine ganz andere Behandlung als bei den Vlamen. Es wird nicht in der bekannten getupften Art, sondern Blatt für Blatt bis in den Mittelgrund dargestellt.

In der „Ruhe auf der Flucht“ (Berlin Nr. 621) sitzt Maria unter einem Kastanienbaum, dessen Blätter in sternförmigen Büscheln so fein gegeben sind, dass sich der Baum von den anderen nicht nur in der Art unterscheidet, sondern auch als Kastanie erkannt werden kann.

In dem linken Altarflügel in Brüssel „Le miracle du Tamis brisé“ sind die Bäume selbst noch in dem Haine im Mittelgrunde, in den ein Weg führt, blattweise gemalt. Die Felsen-Motive in diesem Bilde sind teils wie der Eingang in eine Höhle plattenförmig, teils in ähnlicher Art wie bei Patinir gehalten.

Wie sehr auch Mostert die Darstellung von Landschaft lieb geworden war, zeigt ein männliches Bildniss in Wien (kaiserl. Galerie Nr. 1046); ein Brustbild, dessen Hintergrund ein Gebäude und rechts davon eine freie Aussicht in eine Stromgegend zeigt.

Van Mander berichtet auch von einer westindischen Landschaft von Mostert[1]), mit vielem, nacktem, fremdem Volk und seltsamen Gebäuden.

Jacob Corneliszen oder Jacob von Amsterdam,

nach seinem Geburtsorte auch van Oostsanen genannt (geb. 1480? gest. nach 1530), bringt in dem Altare in Berlin (N. 607) sowohl im Mittelbilde, als auch auf den Flügeln eine fein, beinahe miniatur-artig ausgeführte Landschaft. Im Mittelbilde wird dieselbe hinter einer Brüstung, vor der Maria sitzt, sichtbar.

---

1) Ausgabe von 1618. Folio 150, Spalte 2.

Diese Kompositionsart ist überhaupt zu Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrh. in Marien-Bildern sehr beliebt, dass hinter einer Brüstung, Mauer, oder selbst einem Vorhange, noch ziemlich hoch oben ein Landschaftsstreifen sichtbar wird.

Corneliszen bringt hier, der überaus feinen Ausführung entsprechend, das Laub der Bäume in getupfter Art, nicht wie Mostert blattweise. Die Farben gehen vom Mittelgrunde aus, wo die Landschaft üherhaupt erst beginnt, von Gelbgrün, einer für hellen Mittelgrund sehr beliebten Farbe, nach Blau im Hintergrunde.

Zahlreiche Staffagefiguren beleben die ganze Gegend.

In einem Gemälde der Kasseler Galerie, „Christus der Maria Magdalena als Gärtner erscheinend" (Ev. Joh. 20, 14-18), sehen wir Christus und Maria in grossen Figuren, ganz vorne im Garten, in dem die einzelnen Pflanzen sehr gut wiedergegeben, doch noch etwas unbeholfen neben einander gesetzt sind. Die Komposition ist hier kulissenförmig.

Der Garten steigt nach rechts hügelig an, oben steht ein Baum, von dem aber nur der Stamm auf dem Bilde noch sichtbar ist. Der Garten wird links von einem Lattenzaune abgeschlossen, über dem, als Gegengewicht für die rechte Vordergrundkulisse, eine Mittelgrundkulisse sich erhebt.

Diese zeigt das heilige Grab, das in einen aus Platten zusammengesetzten Felsen eingehauen ist. Der von den beiden gegenübergestellten Kulissen in der Mitte freigelassene Raum wird durch den Hintergrund ausgefüllt, der von einem terrassenförmigen Berg mit einem Schlosse oben und einer Stadt unter Bäumen links unten gebildet wird.

Die Galerie im Haag besitzt eine Salome mit dem Haupte Johannes des Täufers[1]) (bezeichnet 1524).

Salome steht als Halbfigur in einem Architektur-Bogen, dahinter erscheint Landschaft, in der die Bäume breit, büschelförmig, also auch wieder nach der blattweisen Art übergehend, behandelt sind.

---

1) Siehe Bredius, Die Meisterwerke der kgl. Gemälde-Galerie im Haag.

Aehnlichen Charakter zeigen auch die kleinen Landschaftsabschnitte mit Scenen aus dem Leben des hl. Hieronymus auf dem wohl mit Recht dem Corneliszen zugeschriebenen Hieronymus-Altare zu Wien (Kaiserl. Galerie Nr. 1055). Die Spiegelung der Felsen im Wasser ist hier gut beobachtet; die Bäume weisen die gleiche büschelförmige Behandlung auf. Die Farben sind in diesem Bilde, besonders im Hintergrunde, etwas zu kalt.

In seinen Holzschnitten giebt Corneliszen, bei grossen Figuren, fast keine Landschaft. In einer Passion Christi in Rundbildern (B. VII. p. 444) erscheinen nur auf wenigen Blättern (B. 9, 11, 12) einzelne Motive, ein Baum oder ein aus Platten erbauter Felsen. Bei der Auferstehung (B. 12) zeigt er aber bereits einen Sonnenaufgang. In gleicher Art ist eine zweite Passion in rechteckigen Blättern gehalten (besonders B. 15, 16, 20).

Ein Schüler des Jacob Corneliszen ist

Jan Scorel (1495—1562),

der aber auch Schüler des Vlamen Jan Gossaert war und gelegentlich eines Aufenthaltes in Nürnberg auch durch Dürer beeinflusst wurde. Sein frühestes bezeichnetes Werk, der Flügelaltar zu Ober-Vellach in Kärnthen (von 1520) zeigt ihn als guten und sorgsamen Darsteller kleiner Landschaftsabschnitte. Im Mittelbilde ist die heilige Sippe vor einem grossen, aus mehreren Gebäuden bestehenden Gehöfte zu sehen. Mit grosser Liebe, und offenbar nach Aufnahmen nach der Natur, ist das grosse Gebäude rechts, bis in alle Einzelheiten, den vorspringenden hölzernen Dacherkern, dem kleinen gestützten Vordache, der Weinlaube davor, und dem auf den Schindeln wuchernden Unkraute beobachtet. Am Baume vorne links, von dem nur der Stamm mit einem Teile des Laubes sichtbar ist, ist die Rinde äusserst naturgetreu wiedergegeben und die Behandlung des Laubes in breiten grossen Massen erinnert an deutsche Art, vielleicht etwas an Schaeufelein. Im Mittelgrunde steht ein steinernes Gebäude und daneben eckig an einander gebaute Holzschuppen, wie es auf dem Lande häufig vorkommt, wobei selbst die angelehnte Leiter nicht vergessen ist.

Dass Scorel Aufnahmen nach der Natur in seinen Bildern benutzte, zeigt seine „Ruhe auf der Flucht“ in der National-Galerie

zu London (Nr. 720). Hier sitzt Maria an einem Brunnen, der (nach Angabe des Kataloges) noch heute in Brüssel zu sehen ist. Dass er aber auch landschaftliche Motive, die er auf einer Reise nach Jerusalem sammelte, in den Hintergründen seiner Bilder verwertete, wie der Wiener Katalog angiebt, habe ich auf keinem mir bekannten Bilde finden können.

Während aber unser Meister den Vordergrund und die Bäume des Mittelgrundes schon sehr naturgetreu, in breiter Behandlung darzustellen weiss, sind die Felsen noch ganz in der phantastischen zackigen Art gehalten.

Solche Berge finden wir auch in dem Bildnisse des Aerntsz van der Dussen (von 1550) (Berlin Nr. 644). Hier umsäumen sie das den Hintergrund bildende Meer, welches die Mitte einnimmt, während das Ufer zu beiden Seiten des Bildes sichtbar wird, eine damals sehr beliebte Kompositionsart. Der Horizont bleibt natürlich hoch gelegt.

Sehr gerne setzt Scorel auf eine Seite des Bildes einen fein beobachteten Baum, so in dem Vellacher Altar, dem Berliner Bildnisse, und in dem Bilde der hl. Magdalena im Riyks-Museum zu Amsterdam, wo aber, da die Zweige nur dünn belaubt sind, die Behandlung in einzelnen Blättern wieder erscheint.

Dieser Baum wird nie ganz auf das Bild gebracht, sondern wird oberhalb des Beginnes der Krone von dem Bildrande abgeschnitten. Eine Erscheinung, die wohl aus dem Bestreben die Landschaft, wenigstens im Vordergrunde in richtiges Verhältniss zu den grossen Figuren zu setzen, entspringt. Zwei grosse sehr breit gemalte Bäume finden wir im Mittelgrunde des Dresdner Bildes „David den Goliath tötend“ (Nr. 844.)[1].

Der bedeutendste holländische Meister zu Anfang des 16. Jahrh. ist

Lucas Jacobsz van Leyden (1494—1533).

Sein Hauptgewicht beruht im Kupferstiche, in dem er sich schon zeitig, im Alter von 14 Jahren, zuerst versuchte. Er bringt Scenen

1) Den chronologisch hierher gehörigen Jan Swart von Groningen übergehe ich, da er im landschaftlichen Beiwerke zu unbedeutend ist.

aus dem alten und neuen Testamente, aus der Heiligengeschichte und Mythologie, und endlich Genrebilder.

In seinen Stichen spielt die Landschaft trotz grossen Figuren doch eine bedeutende Rolle. Er bringt fast nur kleinere Landschaftsabschnitte zur Darstellung, so dass es ihm schon darum möglich ist natürlich zu wirken, und sehr bald hatte er sich für seine landschaftlichen Hintergründe einen ganz eigenen Charakter ausgebildet.

Schon in seinem ersten Stiche von 1508 „Die Auferweckung des Lazarus“ (B. 42) tritt die für ihn charakteristische Bildung eines Felsen auf, welcher den Vordergrund vom Mittelgrunde scheidet. Dieser ist nicht sehr hoch, oft nur in Manneshöhe, nach vorne gerade, wie eine Mauer abfallend, und dahinter oder darüber wird noch weitere Landschaft sichtbar; ähnlich, um noch ein Beispiel zu bringen, bei der Versuchung Christi von 1518 (B. 41).

In dem Stiche des hl. Antonius (von 1509) ist dieser Felsen ganz klein geworden, so dass der Heilige ihn mit dem darüber liegenden Grasabhange gleichsam als Tisch benutzen kann. Hier findet sich auch schon der in seinen Blättern fast regelmässig wiederkehrende, schon bei Scorel erwähnte Baum, der nur in halber Höhe des Stammes, oft sogar ohne Laub zu sehen ist, da er vom oberen Rande des Blattes abgeschnitten wird. Wo noch Laub an den Stämmen vorkommt, ist dasselbe im Vordergrunde Blatt für Blatt gezeichnet, nach dem Mittelgrunde hin wird dasselbe in wagerechten Schichten mit ebensolcher Schraffierung behandelt.

Oft wird auch der Vordergrund bedeutend höher als der Mittelgrund dargestellt, so dass letzterer beinahe wie ein Abgrund erscheint, z. B. auf dem Blatte „Die beiden Alten die schöne Susanna im Bade belauschend“ (B. 33) oder „Die Tochter Jephtas kommt ihrem Vater entgegen“ (B. 24.)

Diese Art des Abfallens nach dem Mittelgrunde wird dadurch erreicht, dass sich der Vordergrund als sehr dunkel gestochene Kulisse gegen den Mittelgrund vorschiebt.

Der Vordergrund wird überhaupt immer viel dunkler als der Mittelgrund gehalten und bis in alle Einzelheiten sehr sorgfältig ausgeführt, so dass die ferner liegenden Teile dadurch sehr hell

erscheinen, was besonders dann sehr auffallend wirkt, wenn auch der Himmel dunkel aufgestochen wird.

Den Mittel- und Hintergrund bilden bei gut angesetztem Horizonte schroffe, steil abfallende Felsen, zuweilen als einzelner Block aufragend, oder Bergketten, welche öfters das Ufer des Meeres oder eines Flusses darstellen. Unter Bäumen wird dann oft noch ein Schloss oder Gehöfte sichtbar.

Ein Fortschritt, den Lucas erreichte, besteht darin, dass er die Flüsse nicht mehr in gewundenem Laufe, sondern entweder gerade aus dem Hintergrunde nach vorne fliessen lässt, wie auf dem Blatte der Susanna im Bade (B. 33), oder dass er ihn auch wagerecht durch das Bild legt; so bei der „Rückkehr des verlorenen Sohnes" (B. 78).

Er kann dies thun, da er den Fluss nicht mehr als perspektivisches Hilfsmittel benutzt, sondern die Fernwirkung durch die Abtönung des Lichtes in den verschiedenen Gründen, wie oben erwähnt, erreicht.

Die Figuren sind auch bei Lucas noch gross, doch passen sie wegen der Behandlung des Vordergrundes zur Landschaft. Die Scene bleibt aber noch die Hauptsache, zum reinen Landschaftsbilde gelangt er noch nicht; ja selbst zwei zeitlich verschiedene Handlungen werden von ihm in derselben Landschaft auf die Gründe verteilt.

Die Versuchungen Christi (von 1518 B. 41) werden alle auf einem Blatte in weiter Gegend zur Anschauung gebracht. Im Vordergrunde stellt der Versucher die Anforderung, aus Steinen Brod zu machen, im Mittelgrunde zeigt er das weite Land von einem Felsen aus, im Hintergrunde steht eine Burg, auf deren Zinnen Christus wieder mit dem Versucher zu sehen ist. Bei der Rückkehr des verlorenen Sohnes (B. 78) erfleht der Sohn auf einer Terasse, auf der links das Haus in Renaissance-Stil steht, vor seinem Vater knieend dessen Verzeihung, weiter nach rückwärts wird bereits der Ochse geschlachtet, vorne rechts kommt der andere Sohn nach Hause, und im Mittelgrunde erblickt man in steiler Felslandschaft, an dem wagerecht das Bild durchquerenden Flusse ein Gehöfte, vor dem der verlorene Sohn wieder mit den Schweinen

sichtbar wird. In dem Stiche der Bekehrung Pauli (von 1509 B. 107) nimmt ein schroffer Felsen mit einigen Bäumen den grössten Teil des Mittelgrundes ein. Auch hier sind zwei Scenen dargestellt; links stürzt Saulus mit dem Pferde und rechts sehen wir ihn erblindet fortgeführt.

Eine neue Erscheinung finden wir in einer getuschten Federzeichnung der Albertina.

Maria thront mit dem Kinde in Wolken, und darunter wird in einem schmalen Streifen eine weite Landschaft sichtbar. Durch bergiges Land mit zackigen Felsen zieht in schiefer Richtung ein Fluss, an dessen Ufer eine Stadt erbaut ist.

Diese Art der Komposition, dass zu einem überirdisch gedachten Vorgange, gleichsam als irdischer Gegensatz unter den Wolken eine Landschaft erscheint, findet sich auch in manchen Werken Dürers.

Die neue richtigere Art des Lucas van Leyden, Landschaften darzustellen, hat auch van Mander erkannt, wenn er lobend hervorhebt, Lucas habe es verstanden, die Ferne und die Flucht der einzelnen Gründe richtig zu beobachten, und wenn er dann die Verteilung der Gründe und die Harmonie im Allgemeinen bewundert.

Die Holzschnitte zeigen im allgemeinen den gleichen Charakter, so die „Opferung Isaaks“ (Pass. 3) oder „Adam und Eva“ (Pass. 1), nur dass hier die Einzelheiten nicht so fein durchgebildet sind und die Bäume in grösseren Massen gezeichnet werden, was seinen Grund in der verschiedenen Behandlung des Materiales hat.

In den landschaftlichen Kompositionen seiner Gemälde finden sich die gleichen Elemente, der Baum, der nur zum Teile auf dem Bilde sichtbar ist, mit blattweise durchgeführtem Laube und der gerade abgeschnittene Felsen wieder, so bei dem „Hl. Hieronymus“ (Berlin Nr. 584A.). Die Farbe ist im Vordergrunde braun und geht nach rückwärts in gelbgrün über.

Auch

Dirk van Star,

dessen Werke zwischen 1522—1544 datirt sind, ist ein Künstler, der in senen Stichen sich als guter Landschafter beweist.

Bartsch (VIII. p. 26 ff.) zählt 319 Blätter von ihm auf.

In seinen kleinen Stichen, meist religiöse Scenen enthaltend, ist die Landschaft sehr fein durchgearbeitet und bietet, ebenso wie bei Lucas van Leyden nicht weite Gegenden, sondern nur einen Abschnitt aus der Natur; die ganzen Blätter sind fein aufgestochen. Die Scene ist zwar in grossen Figuren eingesetzt, passt aber im Verhältnis zur Landschaft.

Auf dem Blatte „Der grosse Fischzug" (von 1530 B. 3) findet sich im Mittelgrunde wieder der, schon bei einigen vlämischen Meistern erwähnte, raumfüllende Baum.

Zu erwähnen ist noch

Martin van Heemskerk (1498—1574),

ein Schüler Scorels, der aber schon ganz dem italisierenden Manierismus verfällt.

Van Mander[1]) erzählt von ihm, dass schon die gleichzeitigen Künstler seine Werke, die er vor der Reise nach Italien geschaffen, für besser gehalten haben, als die späteren; und doch hat dies Viele nicht abgeschreckt, immer mehr der heimischen Art untreu und in der Fremde geziert und unnatürlich zu werden.

Die Durchführung des Aktes in verschiedenen Stellungen wird zur Hauptsache in Heemskerks Werken; die Landschaft vernachlässigt er, indem er oft entweder keinen, oder architektonischen Hintergrund bringt. Wo Landschaft vorkommt, nehmen die Bäume oft einen verschwommenen Charakter und im Stamme und den Aesten unnatürlich verschnörkelte Formen an.

Besser in den Formen zeigt sich Heemskerk in seiner „Predigt Johannes des Täufers" (Wien, kaiserl. Galerie Nr. 855). Johannes steht hier links unter einem grossen Baume, dessen Laub breit getupft ist. Der Baum und der Vordergrund sind braun gehalten, der Mittelgrund erscheint blaugrün, und den Hintergrund bildet ein in den Formen gut gegebener Hügel von grauer Farbe.

Ganz italisierend dagegen ist Heemskerk in dem Dresdner Bilde „Momus tadelt die Werke der Götter" (Nr. 655), wo der

---

1) I. 250.

Hintergrund aus einem grossen Prachtbau, Terassen und Wasserwerken besteht.

Sehr gerne bildet er allegorische Gestalten, wie Spes, Diligentia, Virtus, oder er zeigt ganz phantastisch gebildet die Wunder des Altertums, den Koloss von Rhodos, den Tempel der Diana zu Ephesus u. a. — Durch diese Vorliebe wird auch die Landschaft bei ihm phantastisch, und eine solche bringt er öfters auch in seinen Stichen an, wie in den Blättern mit Darstellungen aus dem alten Testamente (gestochen von H. Cock 1548—1554).

Seinen hl. Hieronymus versetzt er in römische Ruinen, wobei er auch noch antike Statuen als Karyatiden oder als selbständige Werke zugiebt; dabei ist es ihm um den Stil natürlich noch wenig zu thun, so dass Aegyptisches neben Römisch-Griechisches zu stehen kommt.

Aber auch Stiche mit gut behandelter Landschaft sind von ihm erhalten, wie z. B. in zwei Blättern (von Gallé gestochen) mit der Geschichte der Bekehrung des Eunuchen durch den hl. Philipp (Acta Apostolorum Kap. 8). Die Figuren sind zwar sehr gross gegen die Landschaft, aber der Vordergrund ist sorgfältig in den Einzelheiten behandelt und auch die Bäume sind natürlich dargestellt. Eine neue Art des Baumschlages finden wir bei Johannes auf Patmos, (aus einer Reihe von vier Evangelistenbildern), woselbst das dichte Laub strähnenförmig verlaufend herabhängt.

Rückblick.

Werfen wir nun einen Rückblick auf die Landschaftsmalerei in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, so finden wir, dass dieselbe bedeutende Fortschritte gemacht hat, andererseits aber doch in vieler Beziehung sehr gebunden bleibt.

Bei Quinten Massys u. a. wird die Landschaft nur zur Füllung des Hintergrundes verwendet, aber die Anfänge einer feinen Durchführung sind auch schon zu beobachten.

Sehr häufig spielt noch wie bei den früheren Meistern des 15. Jahrh. die Handlung vorne in einer Bogen-Architektur, oder in einer Ruine, durch welche dann ein Ausblick auf das freie Land gewährt ist; so bildet die Landschaft hauptsächlich den Mittel-

und Hintergrund. Diese beiden Gründe werden übereinander gelegt, in der Farbe von einander geschieden. Diese ist meist Grün oder Gelbgrün für den Mittelgrund und Blau, das oft in Bläulichweiss übergeht, für den Hintergrund. Der Himmel zeigt Beobachtung des Farbenüberganges von Blau im Zenith gegen Weiss am Horizont—Wolken werden zuweilen leicht in weisser Farbe eingesetzt.

Die Tiefe wissen die Künstler aber noch meist nur durch perspektivisch falsche Hilfsmitel zu erreichen.

Die ganze Landschaft bleibt im Verhältnisse zu den Figuren der Handlung zu klein.

Eine Aenderung und ein Fortschritt wird von Patinir und seinen Nachfolgern erreicht.

Erstens werden die Figuren in ihren Grössenverhältnissen mehr in Einklang mit der Landschaft gebracht, und zweitens wird zu mindest der Vordergrund gerne als Kulisse den anderen Gründen vorgesetzt, wodurch eine viel reichere Gliederung der Landschaft ermöglicht ist.

Durch diese Gliederung und das richtige Verhältnis zu den Figuren gewinnen wir erst den Eindruck wahrer Landschaftsbilder, während der landschaftliche Teil in früheren Gemälden oft nicht einmal den Eindruck der Zugehörigkeit hervorbrachte.

Dass dies auch schon von den Zeitgenossen erkannt wurde, sehen wir nicht nur aus der oben erwähnten Bezeichnung Patinirs als guten Landschaftsmaler, wohl das erste Mal, dass dieser Name gebraucht wird, worauf sich auch Lampsonius in seinem Lobgedichte auf Patinir beruft, sondern auch aus des Lampsonius Gedicht auf Bles, in dem er denselben „rura doctum pingere Henricum“ nennt. Doch bleibt immer noch viel Willkürliches und Unnatürliches bestehen. Die Formen der Felsen werden noch nicht richtig erfasst, der Augenpunkt zu hoch angenommen, der Horizont zu hoch gelegt. In das Ganze kommt ein phantastischer Zug, etwas Unruhiges herrscht darin.

Im Einzelnen wird der Vordergrund bis in Nebensächliches genau ausgeführt, woraus dann später sogar Ueberladung entsteht.

Im Mittelgrunde werden Felsen, Gehöfte unter Bäumen in sehr feiner Ausführung, wie sie schon im 15. Jahrh. beliebt waren, angebracht. Im Baumschlag herrscht die getupfte Behandlung, die mit der Zeit immer breiter wird; nur bei den Holländern haben wir bereits auch die blattweise Durchführung des Laubes kennen gelernt.

Betrachten wir ein Gemälde dieser Zeit mit modernen Augen, ohne uns in den Zeitgeist des 16. Jahrh. zu versetzen, so verwirrt uns das mannigfaltig Unmögliche, Phantastische, das Streben mehr zu geben als durch die Natur bedingt ist, und auch die oft sehr schroffe Trennung der Gründe, deren Farben Braun, Grün, Blau mit ihren Nebentönen ins Gelbe, Graue oder Weisse, für uns oft zu unvermittelt erscheinen. Aber für die Zeit selbst müssen wir doch die grossen Fortschritte rückhaltslos anerkennen.

Noch einen Schritt weiter that, wie wir sehen, Peter Brueghel d. ä. in seinen Scenen, die er in Landschaftsabschnitten, wie sie wirklich zu übersehen sind, darstellte und auch dadurch, dass er das Gebiet der Landschaftsmalerei durch seine Stimmungsbilder erweiterte.

Sehen wir aber schon Gossaert, Scorel, Corn. Massys und Heemskerk nach Italien wandern und dort eine ihnen fremde Manier annehmen, wodurch sie zuweilen trocken und kalt werden, so nimmt diese Sucht nach dem Süden, das Verleugnen der eignen Art in der Folgezeit immer mehr überhand, und keine Stimme fand sich in der Heimat, die diesen, sich selbst entfremdeten Malern, gleich Attinghausen in Schillers „Tell" zugerufen hätte:

„Ans Vaterland, ans teure schliess' dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen.
Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft."

Und fürwahr gerade für den Künstler sind diese „starken Wurzeln" nur in der Heimat zu suchen; nur was er wirklich voll und ganz fühlt, kann er als Kunstwerk wiederschaffen, nicht aber das nur mit dem Verstande aufgenommene Fremde. Beispiele dafür bietet die Kunstgeschichte im römischen Kaiserreiche, dessen Künstler in formaler, gedankenloser Nachahmung der Griechen

verflachten, wie auch in der die Italiener nachahmenden niederländischen Malerei des 16. Jahrh.

Sahen, wie Mander bei Heemskerk berichtet, auch andere den schädlichen Einfluss des Fremden an den Werken anderer, sie selbst blieben doch bei der fremden Manier. Mander selbst verfiel in Manierismus.

Haben auch manche Künstler, wie z. B. Heemskerk, selbst in die Landschaft fremde, unnatürliche Formen übertragen, auf die Landschaftsmalerei hatte die fremde Manier doch den geringsten Einfluss, da einesteils die Niederländer in diesem Gebiete schon viel weiter fortgeschritten waren als die Italiener, was diese selbst zugestanden, andernteils die italienisierenden Künstler Innenräume oder architektonische Hintergründe mit Prachtbauten bevorzugten. Jene aber, welche doch Landschaften darstellten, bedienten sich der Errungenschaften ihrer heimischen Vorfahren. Diese werden dann an geeigneter Stelle neben den Schulen Antwerpens und Mechelns, wo die Landschaftsmalerei nun besonders blühte, auch genannt werden, ebenso wie die einzelnen Holländer, soweit sie nicht andere Gebiete der Kunst betreten oder ganz und gar in Manier versunken sind, aus der sie erst im folgenden Jahrhundert wieder frei werden, um dann eine im 16. Jahrh. nicht zu ahnende heimische Kunstblüte hervorzubringen und auch die Landschaft in Meistern wie Ostade, Peter Molyn, Ruysdael u. a. zu höchster Vollkommenheit zu führen.

Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Aus dieser Zeit kennen wir noch einige Künstler, aber leider nur dem Namen nach, die sich als Landschaftsmaler hervorthaten und mit P. Brueghel d. ä. wohl als Bindeglieder der ersten und zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu betrachten sind, von denen aber keine Werke erhalten, oder ihnen mit Bestimmtheit zuzuschreiben sind. Doch sei, da sie eigens als Landschafer erwähnt werden, das Wichtigste aus den Berichten van Manders über sie gebracht[1]).

1) Siehe Rooses a. a. O. S. 116 u. Woltmann u. Woermann a. a. O. III. 88.

Van Mander schreibt (I. 87 und 88): „Ik bevinde, dat onder de portrette der beroemde Nederlandsche Schilders, voor eenige jaren in't Koper gesneden en in't licht gegeven, te recht ook plaats vergundt wordt aan

Jan den Hollander,

geboren te Antwerpen; want mij ten genoegen gebleken is, dat hij een uitmuntend Meester in Landschappens was," und dann: „De Landschappen van Jan, die ook te Antwerpen overleden is, behoeven voor geene anderen van dezen tijd de wijken." Auch Lampsonius nennt ihn als vortrefflichen Landschafter. Interessant ist dieser Künstler auch darum, weil er der zweite Mann der Mutter des Gillis van Koninxloo ward.

Mathys Kock,

der lange vor 1570 gestorben ist, wird als trefflicher Künstler geschildert, scheint aber zum Teile auch italienischer Art verfallen und dennoch ein eigenartiger Meister geblieben zu sein; denn bei van Mander heisst es (I. 179): „Hij was ook een der eersten, die de Landschappen op een betere manier en met veränderingen volgends de nieuwe Italiäansche of Antieke wijze begon te schilderen; ook was hij wonder rijk in vindingen en vruchtbaar in het ordineeren en t'zamen groepen."

Nach Lampsonius war er der beste Landschafter. Dieser sagt:

„Tu quoque, Mathia, sic pingere rura sciebas,
Ut tibi vix dederint tempora nostra parem.
Ergo, quod artifices inter spectaris et ipse,'
Quos immortali Belgica laude colit,
Non in te pietas tantum fraterna, sed arti
Efficit et merito laus tribuenda tibi."

Sein Bruder Hieronymus stach Landschaftsbilder nach ihm, worauf auch die fraterna pietas sich bezieht. Erhalten sind davon zwölf Landschaften mit mythologischer Staffage, z. B. „Daphne in arborem transformata", „Deflet amasium suum Adonidem Venus" u. a., oder auch mit der Bibel entnommenen Scenen. Ueberall bringt Mathys Landschaft, zuweilen im heimatlichen Charakter, zuweilen mit Erinnerungen an Italien, vielleicht nach Zeichnungen

seines Bruders; so finden sich als Umgebung zu seinem heiligen Hieronymus (von 1552) römische Ansichten.

Der Horizont wird richtig angesetzt, der gewundene Fluss oder Weg findet sich aber noch bei ihm, ebenso wie die phantastischen Felsformen. Der Vordergrund wird als dunklere Kulisse vorgeschoben, von der öfters der Blick, wie bei der Opferung Isaaks (von 1551) in freies, tiefer gelegenes und perspektivisch gut wirkendes Land schweift. Auf dem Blatte mit der Reise des Tobias (von 1558) aber finden sich im Mittelgrunde wieder zwei, offenbar nur als Raumfüllung angebrachte Bäume. Ganz alten Charakter zeigt das Bild Judas und Thamar, mit einem Felsenthor und einer Stadt, die sich über mehrere Hügel erstreckt. Die Bäume werden in einfachen Massen durch Licht- und Schattenwirkung in Kreuzschraffierung dargestellt.

Im Himmel, dessen Grund meist aufgestochen ist, liebt er es, grosse Wolkenmassen und andere Luft-Phänomene, wie z. B. einen Sonnenaufgang darzustellen, wodurch auch er sich schon in die Reihe der Stimmungsmaler stellt. In der Wiener kaiserlichen Galerie wird ihm ein unbezeichnetes Bild (Nr. 761), „Der Turmbau zu Babel", zugeschrieben.

Aber auch selbständig arbeitete

Hieronymus Kock,

freilich mehr vom gelehrten Standpunkte aus, indem er in Rom verschiedene Ansichten des alten Rom aufnahm und dann im Mai 1551 in einer Folge von 22 Blatt herausgab.[1]) Die Blätter sind alle gute Aufnahmen nach der Natur. Vorne dunkel aufgestochen.

Auch hier bringt Kock Staffage an, sogar wenigstens scheinbar der Bibel entnommen, da die Personen in einer der Darstellungen des Kolosseums ganz wie eine Flucht nach Aegypten aussehen.

---

1) Der Titel lautet: „Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monimenta vivis prospectibus ad veri imitationem affabre designata. In florentiss. Antwerpia per Hier. Coc.-Mense Maio. Anno MDLI.

Die Wiener kaiserliche Galerie besitzt auch ein Oelbild von ihm (Nr. 760), eine Ansicht von Rom. Vorne stehen dunkel gehaltene Ruinen, weiter zurück liegt die Stadt, die gut in der Lichtwirkung erscheint, aber im Hintergrunde die Gebäude weiss in Blau aufgesetzt zeigt.

Auch

Kornelis Molenaar

wird von Mander als Landschaftsmaler genannt und scheint bereits reiner Landschafter gewesen zu sein, denn „hij had geene handeling in het schilderen van Beelden.“ Er scheint nach den Angaben Manders sehr rasch und doch dabei sehr fein gearbeitet zu haben. Mander bemerkt, er malte nach Art der Miniatur-Maler ohne Malstock. Auch hat er wohl anderen Künstlern die Landschaftsgründe in ihre Bilder gemalt.

Ob das Gemälde in Berlin mit Scenen aus der Geschichte des barmherzigen Samariters (Nr. 706) nach dem Monogramme C. M. dem Molenaar angehört, wie Woermann meint, oder einem anderen Künstler mit gleichen Anfangsbuchstaben, wie Max Rooses annimmt [1]), wage ich nicht zu entscheiden. Der ganzen Komposition nach passt es in die Zeit Molenaar's sehr gut. Die Figuren sind nur als Staffage behandelt, die Bäume zeigen die vlämische breit getupfte Art, die Wirkung des durch Wolken dringenden Lichtes ist gut getroffen.

Andere Maler, die aus ihren Werken gar nicht oder nur wenig bekannt sind, sind unter anderen:

Lancelot Blondeel (thätig zwischen 1520 und 1561)

von Brügge, der Gebäude, antike Ruinen und nächtliche Brände gut malte, dann ebenfalls aus Brügge

Hans Vereijke,

der kleine Landschaften fertigte; tüchtig in der Perspektive wird

Lieven de Witte

genannt. In die Antwerpener Gilde kam 1555

---

1) a. a. O. S. 116.

Hans van Elburg,

der in dem Bilde des Fischfanges Petri einen Baum und Seesturm sehr natürlich malte.

Ein Deutscher,

Hans Senger,

auch Hans der Deutsche genannt (er stammte aus Hessen), wurde 1543 in die Zunft Antwerpens aufgenommen und malte in Wasserfarben Linden, Eichen und andere Bäume, so dass die einzelnen Gattungen zu erkennen waren, also vielleicht blattweise. Michiel de Gast, Pieter Boom und Christian van Queeborne werden ebenfalls gute Landschaftsmaler genannt. In Mecheln arbeitete um 1540

Frans Minnebroer,

der in einer Flucht nach Aegypten die Bäume sehr gut malte [1]).

Jan Vermeijen (geb. 1500, gest. 1559)

war ein vielseitiger Künstler, von dessen Werken nur wenig erhalten ist. Er begleitete Kaiser Karl V. auf seinen Kriegszügen nach Spanien und Tunis. Landschaftsgründe haben sich auf Schlachtenbildern aus diesen Ländern erhalten. Es sind dies grosse Kartons für Gobelins, die jetzt in der Wiener kaiserlichen Galerie aufbewahrt werden (Nr. 1352—1361). Weil aber in diesen Kartons die Darstellung der Schlachten die Hauptsache ist, und er darum hunderte von Figuren auf jedem Bilde anbringt, von denen die vorne stehenden in Lebensgrösse gebracht sind, während man auch noch bis in den fernen Hintergrund alle Bewegungen und Handlungen genau erkennen kann, musste natürlich die Landschaft in diesen Gemälden stark zurücktreten. Dieselbe ist hier nur nach Art der alten Landkarten behandelt. Alles ist wie aus der Vogel-Perspektive gezeichnet, so dass der Horizont ganz nach oben, in einen kaum fussbreiten Streifen zurückgedrängt wird. Trennung der Gründe findet natürlich nicht statt; der ganze Boden ist leicht gewellt, darüber sind Haine, Wälder und Städte verteilt. Die Bäume der Wälder sind zumeist kleiner dargestellt, als die durchziehenden Menschengruppen. Die Färbung ist im Vordergrunde

1) Alle Nachrichten über diese zuletzt genannten Meister sind nach van Mander.

gelbbraun, dann gelb, die Bäume sind bis in den fernsten Hintergrund blaugrün. Städte malt er weiss und rötlich, doch kommt hier zuweilen eine bessere perspektivische Zeichnung zur Geltung; so scheint Tunis (Nr. 1359) nach Natur-Skizzen gezeichnet zu sein; die Stadt ist hier Haus für Haus in recht guter Zeichnung wiedergegeben. Das Meer wird bläulich angelegt, und einzelne Wellen in kleinlicher Zeichnung eingesetzt. Der Himmel bleibt immer ganz weiss.

Sonst kenne ich noch einen Kupferstich von oder nach ihm (vom 20. Oktober 1555) mit dem Bildnisse Philipps II. von Spanien. Der König sitzt zu Pferde, dahinter sieht man in sehr leichter Behandlung eine Ansicht von Brüssel und einigen benachbarten Orten mit darüber geschriebenen Namen.

Hendrik van Cleef (1525—1589)

machte Reisen durch Italien und Deutschland und gab dann eine Reihe von Landschafts- und Orts-Ansichten (von Gallé gestochen) heraus, unter dem Titel: „Ruinarum varii prospectus rurimque aliquot delineationes.“ Es sind dies viele Blätter mit Ansichten von Rom, der Campagna, Puteoli, Corfu, auch ein Blatt mit der Darstellung von Dresden und der Augustus-Brücke befindet sich darunter. Ausserdem bringt er auch verschiedene, phantastisch rekonstruierte antike Gebäude, wie das Grab der drei Horatier.

Die Ansichten sind zumeist wie von einem sehr hohen Standpunkte aus gesehen, die Felsen sind alle sehr schroff.[1])

In Wien befindet sich ein unbezeichnetes, dem Cleef zugeschriebenes Gemälde „Scenen der Geschichte des verlorenen Sohnes“ (kaiserl. Galerie Nr. 758). Rechts sehen wir in ein Zimmer mit verschiedenen Scenen, während sich links Landschaft zeigt. Ganz am Rande steht ein grosser Baum, über die ganze Höhe des Bildes reichend, dessen Laub sehr breit, fast blattartig getupft ist. Im Mittel- und Hintergrunde sind einige niederländische Gehöfte sichtbar. Der Hintergrund hebt sich gegen den braunen Vorder- und bräunlichgrünen Mittelgrund in neutralen Farben ab.

Die Bäume sind bis in den Hintergrund ziemlich breit getupft.

1) Eine zweite Folge von Blättern gab er heraus unter dem Titel: „Regionum et rurium varii atque amoeni prospectus.“



Marten van Cleef,

ein Bruder des Hendrik, malte nicht nur diesem, sondern auch dem Gillis van Koninxloo die Figuren in ihre Bilder; während Hendrik wieder seinem Bruder u. a. die Landschaften, die sie zu ihren Figurenbildern benötigten, malte. Unter diesen ist auch Frans de Vriendt, genannt Floris[1] (1517—1570), der seine Figuren nach den Vorbildern Michel Angelos und Raffaels machte, also vollständig die italisierenden Wege ging.

Zwei andere Schüler des Frans Floris waren Crispian van den Broek und Marten de Vos.

Crispian van den Broek

behandelt die Landschaft ziemlich nebensächlich, da er das Hauptgewicht auf die Durchbildung der Körper legte. Sehr wenig landschaftliche Motive finden sich auf den sechs Blättern mit der Geschichte der ersten Menschen.[2] Etwas mehr Landschaft haben die Blätter von 1576 aus dem Leben Mariae und Christi.[3] Sein bezeichnetes Gemälde in Wien (kaiserl. Galerie Nr. 720) stellt die Anbetung der Könige dar. Durch eine Ruine, auf der saftig aufgesetzte Gesträuche wuchern, haben wir einen Ausblick auf etwas knollig ausgefallene Berge. Vor einem grünen Hügel steht ein graues Gebäude mit einem Turme. Die Bäume sind getupft.

Marten de Vos (1531—1604)

war ein äusserst fruchtbarer Meister.

Nach seinen Zeichnungen von verschiedenen Stechern, besonders Johann und Raphael Sadeler hergestellte Blätter finden sich in allen Kabinetten in grosser Zahl. Zuweilen verfällt er ganz in die kalte, italisierende Art, hauptsächlich in seinen allegorischen Blättern. Den Charakter seiner Landschaften, können wir, um einige seiner Werke namentlich anzuführen, in verschiedenen Stichfolgen kennen lernen. Die wichtigsten davon sind: 7 Blatt zur Genesis, die er Wilhelm V., Pfalzgraf bei Rhein, Herzog von Baiern widmete. Dann: „Boni et Mali scientia et quid ex horum cognitione a condito mundo succraverit declaratio“, einem Herzog

1) Rooses a. a. O. S. 110.

2) Gestochen von Sadeler.

3) Gestochen von Hans Collaert.

von Urbino gewidmet. Es sind darin enthalten 11 Blatt aus der Genesis mit der Geschichte der ersten Menschen. Ein ähnliches Werk ist betitelt: „Bonorum et Malorum consensio, et horum praemia, illorum poena“ (sic.), dieses Werk widmete er dem Erzherzog Ferdinand, Herzog von Burgund.

Die Landschaft ist in allen diesen Blättern sehr sorgfältig behandelt. Im Vordergrunde sieht man die entsprechende Scene, welche in den Grössenverhältnissen zur Umgebung passt. Der Boden wird bis in alle Einzelheiten ausgeführt, die Bäume werden vorne Blatt für Blatt und mit einzelnen Früchten gezeichnet. Im Mittelgrunde werden die Bäume verschieden, je nach den Baumarten behandelt. Der Charakter seiner Landschaften ist der seiner niederländischen Heimat. Einzelne strohgedeckte Häuser oder Gehöfte werden eingestreut. Zuweilen giebt er auch recht hübsche Blicke in ein Waldinneres, bringt also mehr einen Landschaftsabschnitt; manchesmal findet sich aber doch noch der gewundene Fluss oder ein allzu schroffer Felsen.

Weniger glücklich ist er in der Behandlung der Landschaft in seinem Oelgemälde „Die Kreuzigung“ (Wien, kaiserl. Galerie Nr. 1370), wo freilich die Kreuzigung, die in grossen, langgestreckten Figuren gebildet ist, seine Hauptbemühung verlangte, und gegen die das Beiwerk zurücktreten musste. Ganz im Hintergrunde werden in kleinen Verhältnissen Jerusalem, einige Hügel und Bäume sichtbar. Der Himmel ist dunkel, nicht sehr glücklich in der Farbe. Einige lichtere Streifen sollen Wolken sein. Rechts oben ist auch noch der Mond zu sehen.

Jacob Grimmer (1526—1590)

wurde 1547 in die Antwerpner Lucas-Gilde aufgenommen. Mander schreibt von ihm: „Omtrend die Stad en elders tekende hij veele Gezichten naar het leven, en was so uitmuntend in het Landschapp, dat ik in zekere deelen geen beteren in die soorte van schildering kenne.“ Er war ein Schüler des Queckborne und des Mathys Kock. Seine Bilder blieben mir auch in Nachbildungen unzugänglich.

Dr. Gwinner[1]) erwähnt ein Bild, das aus seinem Besitze

1) Gwinner: Kunst und Künstler zu Frankfurt. S. 89.

stammend in die städtische Gemälde-Galerie zu Frankfurt kam. Es ist eine hart gemalte Landschaft mit der Bezeichnung J. Grimmer fec. 1588. Woermann[1]) zählt noch Bilder von ihm in Pest und Antwerpen auf.

Mir bekannt ist ein Kupferstich, eine Landschaft in rundem Formate. Dieselbe ist in Kulissen aufgebaut; der Mittel- und Hintergrund gehen gut in einander über. Die ganze Gegend ist hügelig, ein Fluss zieht hindurch, an dessen Ufern einige Ortschaften stehen. Ganz vorne rechts steht ein gut gezeichneter Baum. In der Mitte vorne schiesst ein Mann mit einem Bogen nach rechts hin.

Von den 1534 zu Hulst geborenen Zwillingsbrüdern

Frans und Gillis Mostaert

war nach Mander, Frans ein trefflicher Landschafter, Gillis ein guter Figurenmaler, wobei der Umstand auffällt, dass der berühmte Gillis van Koninxloo ein Schüler gerade des Gillis Mostaert und nicht des Frans war. Gillis wird sich demnach wohl auch mit Landschaftsmalerei beschäftigt haben; Thatsache mag sein, dass er dem Frans die Figuren in seine Landschaften malte.

In Kopenhagen befindet sich eine Kreuzigung von Gillis, die nach Woermann[2]) einen stimmungsvollen, landschaftlichen Hintergrund besitzt. Wir haben auch Werke des Gillis, die er für den Kupferstich arbeitete und die ebenfalls Landschaft enthalten. So, wenn auch etwas flüchtig behandelt, zwölf Landschaften, die einzelnen Monate darstellend. In den Landschaften ist etwas Staffage.

Solche Monatsbilder sind ein in jener Zeit in den Niederlanden und in Deutschland sehr beliebter Gegenstand, und wurden auf verschiedene Weise ausgeführt. Zumeist gehörten sie zu Kalendern. Wir finden solche Monatsbilder mit allegorischen Figuren oder mit Genrescenen, welche die Beschäftigungen der Menschen in den einzelnen Monaten zeigen, und zwar diese letztere Art entweder wieder ohne Landschaft oder mit Landschaft, wie die eben erwähnten zwölf Blatt.

---

1) a. a. O. III. S. 90.

2) a. a. O. III. S. 90.

Die Perspektive ist richtig, die Felsen zeigen natürliche Formen, ausser auf dem Blatte des März, wo sie noch etwas zu spitz sind. Die Flüchtigkeit der Ausführung kann auch die Schuld des Stechers Julius Goltzius sein, da andere von Sadeler gestochene Blätter besser sind.

Andere Stiche entlehnen ihre Stoffe dem alten Testamente oder der Heiligen-Legende. Die Vordergründe sind sorgfältig ausgeführt, die Bäume natürlich dargestellt.

Von

Frans Mostaert,

der nach einer wohl nicht richtigen Angabe Manders ein Schüler des Bles genannt wird[1]), besitzt die Wiener kaiserl. Galerie drei Landschaften.

Das eine Gemälde „Der Engel, der der Hagar erscheint" in einer Landschaft (Nr. 1039) erinnert in den Felsformen des Mittel- und Hintergrundes wirklich ziemlich lebhaft an Bles. Die beiden anderen Bilder (Nr. 1037 und 1038) sind Stimmungsbilder. Nr. 1038 zeigt einen nächtlichen Fischzug. Die Gründe bilden Kulissen. Die Flüsse sind in natürlichem Laufe, nicht gewunden gezeichnet.

Das Kolorit ist ziemlich schwer und bewegt sich gerne in blauschwarzen Tönen, oder sogar grau in grau. Die Kulisse des Vordergrundes wird sehr dunkelbraun gehalten. Die Bäume werden dunkelgrün grundiert und dann die Modellierung mit lichterer Farbe im Vordergrunde in breiten, nach dem Mittelgrunde hin in feineren Tupfen erreicht.

Der Himmel wird immer bewölkt dargestellt, in dem Nachtstücke (Nr. 1038) sind auch Mond und Sterne sichtbar.

Wie schon erwähnt, war des Gillis Mostaert Schüler

Egidius oder *Gillis van Koninxloo* (24. Jan. 1544—Jan. 1607).

Er war in Antwerpen geboren, machte Reisen nach Zeeland und Frankreich, wanderte dann nach Frankenthal und liess sich schliesslich in Amsterdam nieder.[2])

1) a. a. O. I. 327.

2) Ueber sein Leben siehe N. de Roever in Oud Holland. De Coninxloos. III. 1885 p. 33—53. Sponsel in den Preuss. Jahrbüchern 1889 und van Mander. (1764) II. 17—20.

Er ist nicht nur darum von grösster Wichtigkeit, weil er in seinen Werken einer der bedeutendsten vlämischen Landschafter des 16. Jahrh. ist, sondern auch noch durch den Umstand, dass er als Lehrer des Hercules Seghers mit der Urahne der holländischen Landschaftsmalerei wurde, die im 17. Jahrh. die höchste Vollkommenheit erreichte. Den Wegen, die Seghers wandelte, folgten dann Meister wie Esaias und Jan van der Velde, P. Molyn, Salomon Ruysdael und van Goyen.[1]) Auch van Mander sowie Lampsonius sprechen davon, dass seine Art bei den holländischen Malern viel Anklang und Nachfolge gefunden.[2])

Von Gemälden Koninxloo's haben sich leider nur drei erhalten; diese stehen aber glücklicherweise durch Bezeichnung und Datierung fest. Das älteste davon ist das Gemälde in Dresden (von 1588 Nr. 857) mit dem wahrscheinlich von Marten van Cleef hineingemalten Midas-Urteil. Die kulissenartige Anordnung der Gründe behält er in diesem Bilde sowohl, als auch in vielen anderen bei, aber häufiger als bei früheren Meistern finden wir bei ihm auch einfache landschaftliche Innenräume. Erinnert er in diesen Kulissen, sowie in den öfters noch gewundenen Flüssen und Wegen und in dem etwas hoch liegenden Horizonte an die Art seiner Vorgänger, wobei er aber doch nur wirklich zu übersehende Gegenden darstellt, so dass auch hier eine viel natürlichere Wirkung erzielt wird, so zeigt sich in der Behandlung der Einzelheiten doch schon ein bedeutender Fortschritt. Das Laub der Bäume wird nicht mehr getupft, statt dessen bringt er eine neue, dem Vorder- und Mittelgrunde viel besser entsprechende büschelförmige Art der Ausführung.

Die Blätter werden gleichsam in einzelnen Massen, die sich dann wieder grösseren Teilen unterordnen, zusammengefasst. Zuweilen gehen diese Büschel ganz vorne in Durchführung der einzelnen Blätter über, wie wir letztere Art schon bei den besprochenen Holländern kennen lernten, und wie es zum Teil auch noch im 17. Jahrh. bei den Holländern Uebung bleibt. In dem

1) Siehe Bredius: Die Meisterwerke des Rijksmuseum zu Amsterdam. S. 11—12.
2) a. a. O. II. 19 u. 20.

Wasserfalle, rechts im Mittelgrunde des Dresdener Bildes, finden wir ein glückliches, neues Motiv. Die Farbengebung ist kräftig und gut beobachtet. Im Vordergrunde findet sich ein saftiges Grün und dunkles Braun, das auch einzelne Laubpartieen beherrscht, in satten Tönen, weiter nach rückwärts geht das Grün in Blaugrün über.

Der Hintergrund des Dresdener Bildes zeigt freilich in den abschliessenden Bergen ein Violett, wie es in der Natur wohl selten zu beobachten ist.

Die Waldlandschaft in der Galerie Liechtenstein zu Wien (Nr. 751 mit ganzem Namen CONINXLOO 1598 links unten bezeichnet) zeigt noch mehr als das Dresdener Bild nur einen Landschaftsabschnitt. Vorne rechts führt eine Bogenbrücke über einen Bach; zwischen den Bäumen sind Durchblicke. Belebt wird das Ganze von Jägern. In der Behandlung ist dieses Gemälde breiter und kecker als das in Dresden; links ist das Laub in tiefbrauner Farbe gehalten.[1]) In dem zweiten Bilde ebendaselbst (Nr. 753 bezeichnet an einem Baume) ist vorne die Darstellung eines Sumpfes ein Beispiel von feinem Naturstudium, wie es die früheren Meister noch nicht kannten, die bei aller liebevollen Behandlung des Vordergrundes doch noch etwas Altherkömmliches bewahrten. Die Bäume rechts und links sind sehr kräftig behandelt; in der Mitte ist eine Lichtung mit einem Durchblicke auf blaue Hügel, hier ist das Laub sowohl büschelförmig als Blatt für Blatt gegeben; am Himmel stehen einige lichte, frei behandelte Wolken. Das ganze Bild macht einen sehr einheitlichen Eindruck.

Nicolas de Bruyn hat das Verdienst uns in einer Reihe von Stichen noch andere Bilder dieses Meisters erhalten zu haben. Kleine Figuren bilden hier die Staffage. Wir finden als solche Scenen aus dem alten und neuen Testamente, mythologische Scenen; auch das Dresdner Bild findet sich darunter wieder, und auch

1) Ausser eigener Anschauung habe ich über die beiden Bilder der Liechtenstein-Galerie auch höchst dankenswerte Bemerkungen von Herrn Direktor Woermann in Dresden erhalten.

reine Landschaftsstücke entweder ohne Staffage oder mit solcher ohne weitere, tiefe Bedeutung.

Auch diese Blätter zeigen zum Teil noch weitere Gegenden mit starker Betonung der Kulissen, zum grossen Teil aber ein Waldinneres mit einem Ausblicke.

In manchem Blatte, wie z. B. der Opferung Isaaks, lässt uns Koninxloo von dem erhöhten Vordergrunde nach der weiteren Gegend hin in die Tiefe blicken, wo wir Dörfer und Städte, letztere aber nicht mit phantastischen Gebäuden, sondern wie nordische Städte wirklich erscheinen, sehen. Vorne stehen immer grosse, schön durchgeführte Bäume. Die Erscheinungen am Himmel, wie sie durch grössere oder kleinere Wolkengruppen entstehen, finden einen liebevollen und gelehrigen Beobachter in ihm. Bei dem eben genannten Stiche ist der Himmel stark umwölkt, hinter der mittleren Wolke sehen wir aber das Sonnenlicht strahlenförmig hervorbrechen. Bei dem Gange nach Emmaus beleuchtet dieselbe Erscheinung eine Stadt und Burg des Mittelgrundes. Auch der sumpfige Vordergrund mit durchblinkenden Wasserstellen und Sumpfpflanzen, die sich darin spiegeln, findet sich in mehreren seiner Werke. Die Felsen haben zuweilen noch zu schroffe Abhänge.

Im Ganzen macht Koninxloo den Eindruck eines Meisters, der die Errungenschaften seiner Vorgänger wohl zu verwerten, selbständig weiter zu bilden versteht, und der Natur liebevoll nachgeht; der zwar im Einzelnen von der erlernten Form sich nicht ganz freimachen kann, besonders zur Bewältigung grosser Aufgaben noch alter Hilfsmittel sich bedienen muss, aber dessen erste Lehrmeisterin doch nur die freie Natur ist. Er setzt seine Landschaften nicht mehr, wie frühere Meister, zusammen; er hat sie wirklich gesehen. Er sieht auch das Spielen des Lichtes in der Natur, die Veränderungen, welche ein klarer oder bewölkter Himmel darin hervorruft; freilich oft nur im grossen und ganzen, nicht in allen Feinheiten; und er hat auch noch immer etwas Stilisiertes in seinen Landschaften.

Hören wir noch, was Lampsonius von ihm sagt:

„Pingere rura, lacus, silvas, animalcula, fontes
Cura tibi pascunt mirifice haec oculos.
Te duce nunc pingunt alii camposque lacusque
Te Fauni, Nymphae, te Dryadesque canunt.“

Wir haben jetzt ein Brüderpaar zu betrachten,

Mathaeus und Paul Bril,

die schon zeitig nach Rom gingen und dort blieben; daselbst aber, wiewohl sie naturgemäss auch italienische Landschaften malten, in der Behandlung ihrer heimatlichen Schule getreu blieben, wohl schon aus dem Grunde, weil sie die vlämische Landschaftsmalerei in Italien in hoher Ehre stehend und der italienischen wirklich überlegen fanden. Sie erhielten sich in eigener Art, während so viele Figurenmaler in Italien sich selbst ganz entfremdet wurden.

Von Mathaeus, der nur 34 Jahre alt wurde (1550—1584), wissen wir nur sehr wenig und kennen nur einige Fresken von ihm im Vatikan; mehr ist über seinen jüngeren Bruder Paul bekannt (1554—1626). Was über seine Beeinflussung durch die italienische Kunst von manchen gesagt wurde, führt Rooses[1]) auf das richtige Maass zurück, indem er sagt, dass sich in seinen Werken natürlich von dem Charakter des Landes und etwas von der Richtung der italienischen Künstler in der Tönung und dem ziemlich Theatralischen der Ansichten, Spuren finden; dass er aber in der eigentlichen Ausführung und Behandlung Niederländer blieb.

Ausser in seinen Fresken in Rom, begnügte er sich mit kleinen Landschaftsbildchen, die er auf Kupfer, oder, wenn sie grösser wurden, auf Holz malte.

In die Landschaft setzte er Staffage in kleinen in den Grössenverhältnissen passenden Figuren, der Bibel, der Mythologie oder dem täglichen Leben entnommen.

Den Horizont legte er tiefer, d. h. in die natürliche Höhe; die dargestellten Gegenden können alle wirklich so bestehen, sie sind nicht willkürlich zusammengesetzt und geben das Dargestellte nur so, wie es wirklich gesehen werden kann; dabei kommen aber

---

1) a. a. O. S. 118.

noch manches Mal Felsformen vor, die er doch wohl kaum *so* erblickt haben dürfte.

Er bringt Landschaften der verschiedensten Art; trauliche Haine wechseln mit Gebirgslandschaften, wie er sie wohl auf der Reise nach Italien in den Alpen kennen lernte; daneben finden sich Ansichten italienischer Gegenden, besonders aus der Umgebung Roms.

Eine besondere Wirkung erreicht er durch das Licht, das er besonders im Mittel- und Hintergrunde seiner Gemälde meisterhaft wiederzugeben versteht.

Darin ist er ein Vorläufer eines Claude Lorain (der wohl in den kunstgeschichtlichen Werken zumeist bei den Franzosen behandelt wird, aber dennoch seiner ganzen Richtung und vielen seiner Vorwürfe nach, sowie nach den Berichten Sandrarts mit Recht unter die germanischen Künstler zu zählen sein dürfte) und anderer hochbedeutender Landschafter des 17. Jahrh.

Anfänglich hatte Bril, z. B. in einigen Fresken und sonst auch auf verschiedenen von Raphael Sadeler gestochenen Blättern, noch eine an die älteren Meister gemahnende Art; es finden sich die schroffen Felsen noch sehr gehäuft, auch die Kulisse bleibt noch zuweilen bestehen.[1]) Aber bald macht er sich hiervon frei. Seine Bilder zeigen dann keine Kulisse mehr, sondern die Trennung der Gründe wird allein durch die Farbe erreicht, wodurch freilich zuweilen der Vordergrund, der immer dunkel gehalten wird, oft zu stark gegen die anderen Gründe sich abhebt. Die drei Farben, Braun vorne, Grün in der Mitte und Blau in der Ferne treten sehr stark bei ihm hervor, er weiss sie aber meistens trefflich durch die Lichtwirkung zu verbinden.

Seine Ferne wirkt immer sehr duftig und die Erscheinungen der Luft, wie lichtdurchflossenen oder wolkigen Himmel, das Durchbrechen der Sonne durch die Wolken, auch Regenbogen weiss er wie keiner vor ihm darzustellen.

Einen prächtigen, stimmungsvollen Himmel in verschiedenen Farben finden wir auf dem Bilde „Bergiges Meeresufer“ (Berlin

---

1) Siehe darüber auch Woermann a. a. O. III. 387.

Nr. 744). Links stehen dunkle, breit behandelte Bäume; rechts, das Meeresufer einsäumend, bläulichgrüne Gebirge.

In der Landschaft sieht man Ruinen und Hütten.

Sehr breit und saftig im Tone durchgeführt sind auch die Bäume in der „Jagd auf Ziegen" (Berlin Nr. 714). Schöne Gemälde von Paul Bril finden sich, ausser in Berlin und italienischen Sammlungen, in Dresden, München, Augsburg und Braunschweig.

Sehr oft finden wir darunter Gegenden mit römischen Ruinen, sehr oft auch Gebirgslandschaften.

Die Bäume zeigen immer eine breite Behandlung, und das Laub wird, selbst wenn es fast blattweise gegeben ist, in grösseren Massen zusammengefasst.

Die Stämme werden mit allen Verästelungen, wo diese zu Tage treten, der Vordergrund in allen Einzelheiten mit grosser Liebe und Sorgfalt beobachtet. In Gewässern, die Bril gerne auch ganz im Vordergrunde seiner Gemälde zeigt, ist die Spiegelung der Uferbildungen mit den Brechungen des Lichtes im Wasser getreulich wiedergegeben.

Die Gemälde beider Bril wurden auch vielfach in Kupfer gestochen von Sadeler und von Hondius, der nach Mathaeus Bril 1614 eine Reihe von Stichen herausgab unter dem Namen: „Typographia variarum regionum." Es ist dies eine Reihe von Ansichten verschiedener Orte, aber ohne Angabe der Namen.

Auch der Schüler Paul's

Willem van Nieulant

stach nach beiden. Als Maler war er nicht bedeutend; es finden sich von ihm Ansichten römischer Ruinen in Antwerpen, Kopenhagen, Pest und Wien. In Antwerpen und Wien findet sich je eine Ansicht des Campo Vaccino (datiert von 1611 und 1612) mit dunklem Vordergrunde.

Die Richtung des Gillis van Koninxloo wurde von verschiedenen späteren Meistern noch bis ziemlich tief in das folgende Jahrhundert fortgesetzt und dabei immer mehr verfeinert und dem Miniaturartigen genähert.

Ein hervorragender Meister dieser Richtung ist

Jan Brueghel d. ä. (1568—1625),
ein jüngerer Sohn des Peter Brueghel d. ä. —

Merkwürdig möchte es erscheinen, dass sein Bruder Peter d. j., der hauptsächlich den Spuren seines Vaters folgte und Kopist desselben war, ein Schüler des Koninxloo gewesen, während Jan, der diesem Meister in vielem verwandt ist, bei seiner Grossmutter und einem Maler Goetkind seine Lehrzeit verbrachte.

Er war ein sehr fruchtbarer Maler, trotzdem er seine Bilder auf das Feinste ausführte.

Seine Landschaftsbilder zeigen eine Mischung älterer Art mit den Errungenschaften Koninxloo's, die er sogar teilweise vervollkommnete.

Er giebt zumeist Innen-Ansichten eines Waldes oder Haines mit einem Ausblicke in die Ferne.

Den Horizont setzt er richtig an; die Ferne aber und zuweilen schon der Mittelgrund zeigen, plötzlich von dem grünen Vordergrunde abbrechend, eine zu blaue Färbung.

Die Bäume sind äusserst sorgfältig durchgeführt; das Laub hat ein frisches Grün und wird mit gelberen lichten Tönen gehöht. Die Zeichnung des Laubes ist die bereits bekannte büschelförmige.

Der Mittelgrund zeigt entweder eine Fortsetzung des Waldes oder ein Flussthal, ganz in Blau gehalten, wobei dann die Lichter oder hellere Teile in Weiss eingesetzt werden, wie wir es unter anderen auch schon bei Bles fanden. Wenn eine Ebene den Mittelgrund bildet, so erhält dieselbe eine blaugrüne Färbung, worin die Lichter und zuweilen grössere Teile, wie ganze Baumgruppen, gelblichgrün, sehr hell gehalten werden.

Der Vordergrund wird in allen Einzelheiten der Pflanzen durchgebildet, ja sogar öfters stilllebenartig behandelt, in welchem Falle dann vorne auf dem Boden nicht nur Pflanzen, sondern auch Muscheln, Schnecken und andere Seetiere, miniaturartig fein gemalt, liegen.

In diesen Landschaften zeigt sich als Staffage in kleinen Figuren eine Scene aus der Bibel, der christlichen Legende, Mythologie, allegorische Gestalten und Scenen aus dem Leben.

Die Figuren dazu hat er meistens selbst geschaffen, aber

manches Mal liess er sie auch von anderen Künstlern malen. Dagegen malte er vielen Künstlern die landschaftlichen Hintergründe in ihre Bilder; so besonders dem Hendrik van Balen.[1])

Mit Rubens vereint erscheint Brueghel als Blumenmaler, wie in dem Gemälde in München (Pinakothek Nr. 729), wo er um ein Madonnenbild von Rubens einen Blumenkranz malte.

Auch in selbständigen Bildern zeigt er sich als bedeutender Blumenmaler, wozu ihm wohl die erste Anregung die fein mit Blumen ausgestatteten Vordergründe seiner Vorgänger und seiner eigenen Werke gaben, die dann selbständig gemacht, zu Stillleben wurden. (Siehe oben S. 15.)

Aber auch landschaftliche Hintergründe malte er für Rubens[2]), was bei diesem Meister, der selbst auch Landschafter in einer ganz anderen Richtung war, auffällig erscheint, aber für das hohe Ansehen, in dem Brueghel stand, spricht. Rubens hinwiederum malte dem Brueghel zuweilen Figuren in seine Landschaften[3]), wiewohl dieser selbst solche trefflich darzustellen und auch in grösseren Gruppen zu komponieren verstand. Dies ersehen wir sehr deutlich an zwei Gemälden in der kaiserlichen Galerie zu Wien, an den „Heiligen drei Königen“ (Nr. 725) und „Aeneas in der Unterwelt“ (Nr. 728). In den beiden Bildern sind über 200 Figuren in der Grösse von 10 und 5 cm. auf die Tafeln komponiert und alle auf das beste und deutlichste angebracht. In beiden Bildern lernen wir Brueghel aber auch noch von anderen Seiten kennen.

An den heil. drei Königen zeigt sich, dass er nicht nur fein miniaturartig zu arbeiten verstand, sondern auch ähnlich seinem Vater eine breite Behandlung anzuwenden wusste. Den Vordergrund bildet links eine grosse strohgedeckte Hütte, die zum Teil schon recht baufällig, unter grossen entlaubten Bäumen steht. Das Ganze ist sehr breit mit gelbbraunen, nicht dicken Farben gemalt,

---

1) Vergl. z. B. die Gemälde in Wien, kaiserl. Galerie Nr. 668, in Dresden Nr. 925—927, in Berlin Nr. 687 u. 688 (in letzterem erscheint Brueghel mit Rottenhammer vereint).

2) Vergl. Münchener alte Pinakothek Nr. 730 und 731.

3) Vergl. Berlin Nr. 765.

wie es die Art Peter Brueghels war. Aber auch auf ganz anderen Gebieten folgte er zuweilen diesem nach, wie bei „Aeneas in der Unterwelt“. Hier zeigt sich, dass er auch die Gattung der Spukdarstellungen pflegte, wobei er, wo Landschaft anzubringen war, diese auch dem Vorwurfe entsprechend, phantastisch bildete und in alter Art der Scene unterordnete. Es finden sich hier wieder die steilen Felsen, ganz dunkel gehalten und nur von Flammen roth beleuchtet; so auch, um noch ein Beispiel zu bringen, bei der „Versuchung des hl. Antonius“ (Wien, kaiserl. Galerie Nr. 727).

Hierher gehört auch der schroffe feuerspeiende Berg in dem Bilde „Die Elemente des Feuers“ (Dresden Nr. 904).

Dieses Bild mit der Schmiede des Vulkan, links in grossen Ruinen, leitet aber auch wieder zu den Stillleben über, da vorne eine Menge von Waffen und Rüstungen aufgehäuft und sehr sorgfältig behandelt sind.

So sehen wir Brueghel ausser als Landschaftsmaler, auch als selbständigen Stilllebenmaler in seinen Blumenstücken, die wie schon erwähnt der älteren Landschaftsmalerei ihren Ursprung verdanken. Aber er war auch Mitbegründer aller anderen Arten des Stilllebens; des Waffenstückes in der Schmiede des Vulkan; des in den Niederlanden in der Folgezeit so sehr gepflegten Bildes mit Muscheln, Fischen und anderem Getiere, wie er es z. B. in seinem Bilde „Die Gaben der Erde und des Wassers“ (Wien, kaiserl. Galerie Nr. 729) und vielen anderen im Vordergrunde anzubringen liebt; des Obst- und Fruchtstückes, so z. B. in den „Elementen der Erde“ (Dresden Nr. 903), wo ein Satyr einen Fruchtkorb und zwei Putti Obst und Blumen bringen; und endlich des Tierstückes in den reichen Staffagen zu den verschiedenen Darstellungen des Paradieses, die er sehr liebte, und in dem Bilde „Die Elemente der Luft“ (Dresden Nr. 905).

Auch Genrescenen brachte er nicht nur in seinen Staffagen sehr schön zur Geltung, sondern behandelt sie auch als selbständige Vorwürfe, wie in seinem Gemälde „Besuch bei einer Bauernfamilie“ (Wien, kaiserl. Galerie Nr. 730).

Bei all dieser Vielseitigkeit ist er doch hauptsächlich Land-

schafter. Er bezeichnet einen bedeutenden Fortschritt in der Landschaftsmalerei.

Seine Gegenden machen auf den ersten Blick einen vollständig natürlichen und erfrischenden Eindruck; erst bei näherer Betrachtung erkennt man, inwieweit er noch auf altem Boden steht, und dass doch gar manches noch mehr auf verständige Zusammenstellung, als auf wirkliches Naturstudium zurückzuführen ist, sowie dass er in seinen Landschaften durch die feine Art der Ausführung zuweilen etwas miniaturartig Geziertes erhält.

Andere Nachfolger dieser Richtung wanderten als geborene Vlamen später nach Holland aus und waren auch in Deutschland thätig, ähnlich wie Koninxloo, der Begründer dieser Richtung.

Noch ganz ähnlichen Charakter wie in den Werken Jan Brueghels behält

David Vinckboons (1578—1629)

bei, der uns durch seine Abstammung aus Mecheln auch zu der daselbst neben Antwerpen blühenden Landschaftsschule hinweist. Er beschränkt sich in seinen Bildern noch mehr als Brueghel auf Ansichten eines Waldinneren, in dem er gerne einen Weg gerade in den Bäumen verschwinden lässt. Unter den Bäumen des Vordergrundes spielt bei ihm noch regelmässig eine Scene aus dem alten oder neuen Testamente in kleinen Figuren eine wichtige Rolle; doch begnügt er sich mit wenigen Personen, ausser in der Kreuzigung (Wien, kaiserl. Galerie Nr. 1364) und der Kreuztragung (München Nr. 719 und Augsburg Nr. 191), wo er dem Stoffe gemäss viel Volk geschickt anzubringen weiss.

Ausser dieser Gattung pflegt er auch das Fach ländlicher Genrebilder in seinen Bauernkirmessen (Dresden Nr. 937 und Braunschweig), sowie in dem „Klosteralmosen“ (Dresden Nr. 938) und „Speisung der Armen“ (Berlin Nr. 674) und seinem „Schützenfeste“ (Augsburg Nr. 562).

Darstellungen letzterer Art bringt er gewöhnlich auf einem freien Platze eines Dorfes, doch zeigt er dabei auch noch einige Male einen Ausblick auf Landschaft mit einem Schlosse oder einer Stadt an einem holländischen Kanale, welche in dem flach gelegten Grunde gut zurückweicht.

In seinen Landschaften mit religiöser Staffage, in denen er sich, wie schon erwähnt, noch mehr als Brueghel auf Innenansichten beschränkt, wird er etwas breiter als dieser und bringt auch in dem Laube mehr Abwechselung der Farbe. Das frische Grün herrscht bei ihm nicht mehr so vor, einzelne Aeste tragen auch welkes, gelbes oder rothes Laub.

Die Bäume unterscheidet Vinckboons gut in der Behandlung des verschiedenartigen Laubes; der Boden zwischen den Bäumen wird vorne in warmen, dunkelbraunen Tönen gegeben. Die Teilung der Gründe nach Farben ist bei ihm auch noch nachzuweisen, selbst die Kulisse finden wir noch zuweilen, so bei dem Bilde des hl. Fulgentius (Wien, kaiserl. Galerie 1365), wo der dunkle Vordergrund stark gegen den tiefer liegenden Hintergrund sich abhebt.

Es finden sich auch Radierungen von ihm selbst sowohl, als auch nach ihm von Nicolas de Bruyn, Londerseel u. a.

Unter diesen findet sich eine Reihe Jagdbilder in schmaler, streifenartiger Komposition (von 1612), die aber sonst ganz seine Art zeigen. Zu erwähnen sind noch die vier Jahreszeiten, durch Schlösser dargestellt, vor denen die den Zeiten entsprechenden Beschäftigungen und Belustigungen zu sehen sind, und eine Darstellung des guten Hirten, die sich stark an Peter Brueghels Stich gleichen Inhaltes anlehnt, in der Art wie der Hirte aus der Thüre tritt, während die Diebe durch Löcher in der Wand und dem Dache einzudringen suchen.

Der dritte Meister in dieser Reihe ist

Roelant Savery (1576—1639),

der ganz im Charakter der beiden genannten, dem Brueghel noch ähnlicher als dem Vinckboons arbeitete.

Von Kaiser Rudolf II., an dessen Hofe er sich eine Zeit lang aufhielt, wurde er nach Tirol geschickt, und hier scheint die herrliche Alpenwelt einen solchen Eindruck auf sein Gemüt gemacht zu haben, dass er fortan, auch nach seiner Rückkehr nach Utrecht, die Darstellung der Gebirgswelt zu seinem Lieblingsvorwurfe erhob. Ausblicke vom Gebirge herab, Giessbäche, die über Felsen stürmen, oder auch von Menschenhand gezähmt, dazu ver-

wendet werden, um das auf den Bergen geschlagene Holz weiter zu schaffen, finden sich vielfach in seinen Gemälden und zwar vortrefflich nach der Natur studiert. Ueber den Bächen liegen gestürzte oder gefällte Baumstämme und in den Waldesgrund hinein zeigt er uns reizende von der Sonne verschieden beleuchtete Einblicke; daneben ragen dann die Felsen natürlich beobachtet empor und bilden ein Flussthal, in welches wir auch unsere Blicke schweifen lassen können.

Alles erscheint uns hier so wahr, wir glauben alles selbst auf Streifzügen durch die Alpen gesehen zu haben und zu kennen. Er erscheint uns wahrer als Jan Brueghel, und doch finden wir dieselben Erinnerungen an die alte Art bei Savery sowohl als bei Jan.

Die grössere Wirkung macht die grossartiger gedachte Komposition.

Wir finden noch den scharf abgegrenzten, blauen Hintergrund mit den oft kalt wirkenden weissen Lichtern, noch die grellgelben Bäume im beleuchteten, blaugrünen Mittelgrunde, dieselbe büschelförmige, oft miniaturartig werdende Bildung des Laubes.

Immer noch bleibt ein starker konventioneller Zug in seinen Werken.

Eine Eigentümlichkeit von ihm ist es, seine Bilder sehr oft mit einer Unmenge von Tieren zu füllen, die alle ebenso liebevoll und fein gemalt sind, und die er auch in den Formen sehr gut trifft. Zu derlei Darstellungen suchte er dann eine Erklärung zu geben, ihnen gleichsam einen tieferen Sinn zu unterschieben, durch menschliche Staffage, wie Adam und Eva im Paradiese, oder Orpheus den Tieren vorspielend.

Diese Vorwürfe finden sich darum sehr oft bei ihm; so das „Paradies“ in der Wiener kaiserlichen Galerie (Nr. 1220), ebendaselbst zweimal Orpheus den Tieren vorspielend (Nr. 1222 und 1225), derselbe Vorwurf in Berlin (Nr. 717A) und in der National-Galerie zu London (Nr. 920), dazu kommen noch die Bilder „Vor der Sindflut“ (Dresden Nr. 932), „Nach der Sindflut“ (Dresden Nr. 934), und „Orpheus von den thrakischen Weibern angefallen“ (Wien, kaiserl. Galerie Nr. 1224).

Die menschlichen Figuren sind zumeist sehr klein gehalten und ganz nach dem Hintergrunde versetzt, so dass sie erst bei sehr aufmerksamer Betrachtung sichtbar werden; nur zuweilen sitzt Orpheus auch etwas grösser mehr im Vordergrunde.

Diese Zusammenstellung der Landschaft und einer solchen Menge von Tieren, wie sie Savery hier zuerst mit Absicht bringt, lässt sich wohl mit Recht auf das besonders den Germanen eigene starke Naturgefühl zurückführen, das auch in den Tieren ein Stück der Natur erkennt, und ihre Schöpferfülle freudig betrachtet und geniesst.

In Savery's Gebirgsbildern dagegen herrscht eine einfache, dem Leben im Gebirge entnommene Staffage vor. Wir sehen da Saumrosse über die Berge getrieben und Reisende, die durch das Thal ziehen (Wien, kaiserl. Galerie Nr. 1216), eine Frau, die Früchte zum Verkaufe bietet, und Holzfäller (ebenda Nr. 1217); ferner finden wir auch Landschaftsstücke, welche, hier wohl fast zum ersten Male, auch ohne Staffage dargestellt sind. Auch Jagdstücke finden sich.

Ein Beispiel, dass Savery nach der Natur studierte, bietet eine Zeichnung in der Albertina, offenbar eine Natur-Skizze, ein Felsen, auf dem Nadelholz wächst. Dabei scheint er sich schon sehr auf sein Gedächtnis verlassen zu haben, da die ganze Skizze wenig ausgeführt ist und fast nur die Umrisse zeigt.

Dem Savery eigen ist eine auf mehreren Bildern ganz gleich wiederkehrende Ruine eines runden Turmes, mit Gesträuch bewachsen, die er wohl irgendwo in Tirol gesehen und die ihm ihrer romantischen Formen wegen gefallen.

Ein Stich von Petrus Perret von 1590 und bezeichnet „Savery inven." wird der frühen Jahreszahl wegen und auch nach dem Monogramme, seinem mir sonst ganz unbekannten Bruder Jacob angehören, der ein Schüler Hans Bol's und Lehrer Roelant's war, so dass wir in den Savery's ein vermittelndes Bindeglied der Mechelner, Antwerpener und holländischen Schule erblicken können.

Der Stich zeigt eine Landschaft mit mythologischer Staffage ziemlich im Charakter Jan Brueghels, nur tritt die Kulisse noch etwas mehr hervor und das Laub ist etwas knollig gebildet, was aber auch Schuld des Stechers sein kann.

Wir sehen links einen Felsen, Bäume im Mittelgrunde, und den Hintergrund bildet ein Flussthal.

Diese von Brueghel, Vinckboons und Savery eingeschlagene Richtung fand ihre Nachahmer in mehreren gleichzeitigen und auch späteren Künstlern.

Gleichzeitig arbeitete

Caspar Rem (1542 bis nach 1614),

der nach van Mander 1578 in Venedig war. Die Wiener kaiserl. Galerie besitzt einen hl. Hieronymus von ihm (Nr. 1137), wo zwischen den Felsen, vor denen der Heilige kniet, eine kleine Landschaft sichtbar wird, in Farbe und Zeichnung ganz der beschriebenen Richtung angehörend.

Dann

Peter Stephani oder *Steevens* (1550—1620)

aus Mecheln, von dem eine Waldlandschaft mit Hirschjagd sich in Wien befindet (kaiserliche Galerie No. 1276), die ausser den sonstigen besprochenen Merkmalen auch noch die weissen Lichter im blauen Hintergrunde zeigt. Auch die Stiche Raphael Sadeler's nach ihm zeigen den gleichen Charakter, Waldinneres mit einem Ausblicke auf ein Dorf. Auch Ruinen erscheinen vorne. Der dunkle Vordergrund hebt sich stark gegen den lichten Hintergrund ab.

Ferner

Peter Schaubroeck,

der gleichzeitig mit Jan Brueghel thätig war, von dem aber nur wenige Bilder erhalten sind. Einzelne Werke sind in Kopenhagen, Wien, Kassel, Braunschweig, Dresden.

Er dürfte vielleicht in Frankenthal, wo er nach der Bezeichnung eines Bildes von 1603 (Dresden Nr. 916) thätig war, auch mit Koninxloo in Verbindung gekommen sein, mit dessen Art aber seine Werke wenig Aehnlichkeit zeigen.

Auch

Abraham Govaerts (1589—1626),

von dem ich nur die beiden Bilder in Augsburg Nr. 577, mit der „Opferung Isaaks“, und Nr. 511 selbst kenne, war ein Künstler, der in diese Reihe gehört.

Aber auch noch im 17. Jahrh. fanden diese Meister Nachahmer. Hier steht vor allen Jan Brueghels Sohn

Jan (1601—1678),

von dem die Dresdener Galerie einige Bilder besitzt.

Von

Anton Mirou

hängt in der Wiener kaiserlichen Galerie ein kleines Bild (Nr. 1023) mit der Bekehrung Sauls. Es ist sehr einfach in der Komposition und in dem Farbtone ganz in der Weise Jan Brueghels gehalten.

Noch in später Zeit verfolgte unter anderen diesen Weg

Peter Sijssels,

der, erst 1621 geboren, bis 1691 lebte.

Aber auch in Deutschland wurde diese Richtung von mehreren Künstlern noch bis in ziemlich späte Zeiten gepflegt, worauf vielleicht die Kolonie niederländischer Maler in Frankenthal von Einfluss war[1]). Einer der Vertreter dieser Art ist

Mathaeus Merian (geb. 1593),

der sich nach Reisen in Frankreich, Deutschland und den Niederlanden in Frankfurt niederliess, wo er 1630 starb. Die Wiener kaiserliche Galerie besitzt ein Bild von ihm (Nr. 1619), das an Vinckboons erinnert, aber etwas gröber gehalten ist. Sonst ist er besonders als Kupferstecher und Topograph bekannt.

Die Wiener Galerie besitzt aber auch noch vier Gemälde, darstellend die vier Elemente, von

Johann Jacob Hartmann,

einem ziemlich späten deutschen Maler (1680—1730), die ganz in der Art Jan Brueghels gehalten sind (Nr. 1557—1560).

Ehe wir eine zweite Richtung der vlämischen Landschaftsmalerei, die zu Ende des 16. Jahrh. entstand, betrachten, müssen wir noch

1) Ueber den Einfluss dieser Kolonie siehe Sponsel in den Preussischen Jahrbüchern 1889. Aufsatz über Koninxloo. Auch bei Gwinner: Kunst und Künstler in Frankfurt.

Tobias Verhaecht (1566—1630),

den ersten Lehrer von Rubens, kennen lernen. Nach de Bie war er ein ausgezeichneter Landschafter[1]), aber es haben sich ausser dem in Brüssel keine Gemälde von ihm erhalten. Wir können ihn nur aus einigen gestochenen Blattfolgen kennen lernen.

Im Münchener Kupferstichkabinette befinden sich „Die vier Jahreszeiten“ von ihm, Landschaften mit allegorischen Figuren; in Berlin sah ich die „Quatuor mundi aetates“[2])

Verhaecht's Werke gehen zum Teil noch auf ältere Art zurück. Er behält die Kulissen und öfters auch den hohen Horizont bei, rückt die Ferne durch einen geschlängelten Fluss weiter zurück, und auch seine Felsen sind noch ziemlich phantastisch. In den „Zeitaltern“ erinnert er durch Häufung von Einzelheiten im Vordergrunde, wodurch dieser stilllebenartig wirkt, an Brueghel. Bei „aetas aurea“ finden sich vorn eine Menge Früchte auf dem Boden liegend, in „aetas argentea“ dagegen Ackergeräte. Auf dem Blatte „aetas ferrea“ (dem vierten der Reihe) sehen wir im Vordergrunde verschiedene Spiele, wie Karten, Schach, Würfel, Federball u. a., wohl um die durch dieselben entfesselten Leidenschaften zu erklären, deren Folgen, Mord und Plünderung, uns durch die Staffage-Figuren gezeigt werden. Ueberhaupt sehen wir in allen vier Blättern die den verschiedenen Zeitaltern der Sage nach entsprechende Lebensweise der Menschen.

Als ein ganz eigener Meister tritt uns

Joost de Momper (1564—1635)

entgegen. Fällt schon bei Peter Brueghel d. ä. die breite, flüssige Art, wie er seine Felsen hinzustreichen pflegt, auf, so setzt Momper diese Richtung fort und übertreibt sie zuweilen in das Skizzenhafte. Sehr stark treten bei ihm die Farben der drei Gründe hervor, aber die Kulissen schwinden, wenn man nicht die braunen Fels-

1) Rooses, a. a. O. S. 151.
2) Gestochen von Gallé.

wände, die häufig an den Seiten seiner Bilder erscheinen, als solche ansehen will.

Wir können verschiedene Richtungen bei ihm bemerken. Eine ganz breite, dekorativ wirkende Behandlung zeigt sich in einigen Bildern, die vielleicht wirklich nur Skizzen sind, so z. B. in einer Landschaft der kaiserlichen Galerie zu Wien (Nr. 1027). Hier erblicken wir rechts und links mit brauner, flüssiger Farbe wirklich nur hingeschmierte Felsen, mit ebensolchen ganz breit hingesetzten Bäumen. In der Mitte öffnet sich ein blaugrünes Thal, das auch so breit in der Farbe gehalten ist, dass es fast nur aus der Entfernung wirkt. Ein in der Behandlung ähnliches Bild ist Nr. 582 der Augsburger Galerie, das aber grossartiger angelegt, mächtige Berge auch im Hintergrunde zeigt und mit einer Staffage von Jägern versehen ist.

Immer noch sehr breit und etwas dekorativ, aber doch die Einzelheiten mehr ausführend, erscheint uns Momper in mehreren anderen Bildern in verschiedenen Galerien. Schöne Beispiele sind unter anderen „Die Stadt im Thale“ (Dresden Nr. 874) und die grosse Gebirgslandschaft in der kaiserlichen Galerie zu Wien (Nr. 1026). Vorne sind ein (in Dresden) oder zwei (in Wien) grosse braune Felsen sichtbar, zwischen welchen der Blick auf eine Ebene und Felsenberge schweift. Die Bäume auf den Bergen des Vordergrundes sind mit flüssiger Farbe in breiten Tupfen aufgesetzt; der Mittelgrund ist bläulichgrün gehalten und zeigt helle, sonnige Beleuchtung mit fast gelben Lichtern.

Die Felsen des Mittelgrundes werden stark übereinander getürmt; der Hintergrund ist graublau und dieselbe Farbe weist der wolkige Himmel auf. Die Bäume des Mittelgrundes behandelt Momper in getupfter Art, sorgfältiger als die weiter vorne stehenden, aber auch noch breit. Hier im Mittelgrunde liebt er es auch, die hellsten, vom Sonnenlicht beschienenen Partien zu vereinigen. Wenn die weiter zurückliegenden Teile der Landschaft auch manchmal etwas hoch liegen, so erscheint der ganze Boden doch natürlich flach gelegt.

Die Figuren liess er sich von anderen Künstlern einsetzen.

Viele derartige Bilder finden sich noch in den Galerien zu Dresden (868—875), München (Nr. 677), Berlin (Nr. 736) und Augsburg (Nr. 134).

Immer tragen diese Gemälde den Charakter von Gebirgslandschaften, wiewohl er niemals aus seiner Heimat verreist gewesen zu sein scheint.

Feiner in der Ausführung und im landschaftlichen Charakter seiner Heimat getreu bleibend, zeigt sich Momper in den vier Jahreszeiten in Braunschweig (Nr. 638—641), in denen er uns niederländische Ortschaften an einem Hügel, Wälder und Wasser zeigt. Besonders der Herbst und Winter sind treffliche Stimmungsbilder.

Interessant ist die von ihm eingeschlagene Richtung schon darum, weil nicht die feine Art der Jan Brueghel, Vinckboons und anderer bestimmend auf die Landschaftsmalerei der nächsten Zeit einwirkt, sondern gerade die von Peter Brueghel begonnene und von Momper manchmal bis ins Dekorative verzerrte, breite Art.

In etwas anderer Art, aber auch breit und flüssig, malte

David Teniers d. ä. (1582—1649),

dessen Thätigkeit schon in das 17. Jahrh. fällt, und von dem die kaiserl. Galerie zu Wien mehrere unzweifelhafte Landschaftsbilder mit mythologischer Staffage besitzt. Wir finden sowohl Gebirgsgegenden, als Ansichten seiner Heimat in seinen Werken; auch Volksfeste stellte er gerne dar, auf welchem Gebiete sein Sohn David d. j. sich so grossen Ruhm erwerben sollte. Die Felsen seiner Vordergründe sind braun, öfters denen Mompers ähnlich gehalten, aber doch lichter in der Farbe; die Gründe sind flach gelegt, die Bäume werden breit und saftig getupft, verschieden je nach der Gattung. Die Bäume des Mittelgrundes zeigen saftiges Grün, aber auch blaugrüne Färbung, der Himmel wird gern mit Wolken bedeckt.

Ebenfalls in sehr breiter Art ist die Gebirgslandschaft von

Hans Tilens (1589—1630)

in der kaiserlichen Galerie zu Wien (Nr. 1318). Die Behandlung erinnert in den dunklen Abhängen des Vordergrundes und den blaugrünen Bergen und Bäumen des Mittelgrundes an Momper.

Ausser diesem Bilde ist nur noch *ein* Gemälde von Tilens erhalten (Berlin, Nr. 732), das, wiewohl auch eine Gebirgslandschaft, doch mehr als italienische Gegend erscheint und einen mehr an Lucas van Uden erinnernden Stil zeigt.

Da die bis hierher betrachteten Meister aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. alle der Antwerpener Schule angehören, wenn sie auch zum Teil nach Holland auswanderten, wie Vinckboons und Savery, so bleibt uns noch

die Schule von Mecheln

zu behandeln, die im grossen und ganzen ähnliche Ziele wie die Antwerpener verfolgte.

Gleich der erste dieser Reihe,

Hans Bol (1534—1593),

war sowohl in Mecheln als Antwerpen thätig und liess sich schliesslich in Amsterdam nieder. Er steht daher mit allen Schulen in Verbindung und eine scharfe Trennung derselben ist somit nicht durchführbar[1]).

Von Bol besitzen wir in Kupfer geätzte Blätter von ihm selbst und nach ihm von anderen gefertigt, mehrere kleine Bilder in Wasserfarben und Zeichnungen.

Seine kleinen Bilder, von denen die Dresdener Galerie eine hübsche Auswahl in einem Rahmen vereinigt besitzt (Nr. 822 bis 830), wirken vollständig als Miniaturen, sowohl durch ihre feine Ausführung in sehr kleinen Verhältnissen, als auch durch die Anwendung von Gold.

Er schildert uns in diesen Bildchen Gegenden seiner eigenen Heimat; Dörfer, Schlösser mit ihrer Umgebung und dem Fischteiche, Kanalansichten und hügelige Gegenden mit Blicken in weite Landschaft. Die Staffage ist dem Charakter der Landschaft angepasst. Es finden sich Kirmessen in den Dörfern, dann ländliche Beschäftigungen, wie das Fischerstechen, und gesellige Vereinigungen zu Tanz und Schmaus im Schlossparke. Aber auch

1) Die Einteilung nach den Orten wurde hier hauptsächlich wegen der Uebersichtlichkeit, die so für die grössere Zahl von Meistern erreicht werden konnte, beibehalten.

Scenen aus dem alten und neuen Testamente und aus der Mythologie verwendet er zur Ausstattung seiner Bildchen.

Der Horizont ist meistens richtig angesetzt, manches Mal liegt er aber doch etwas zu hoch, ohne jedoch störend zu wirken. Die Gründe zeigen die Farben Braun, Gelbgrün und Blaugrün. (Besonders auffallend in dem Berliner Bilde Nr. 650A.)

Die einzelnen Teile werden alle sorgfältig nach Naturstudien ausgeführt, ohne aber immer ganz zu einander zu passen, wie z. B. auf dem Berliner Bilde, wo die Einblicke in ein Dorf, rechts und links von dem Wirtshause im Vordergrunde, in den Grössenverhältnissen nicht recht zu diesem stimmen.

Die Bäume machen trotz der geringen Grösse der Bilder den Eindruck von Naturstudien.

In seinen Zeichnungen (Berlin), deren viele wohl reine Aufnahmen nach der Natur sind, finden sich ebenfalls hauptsächlich heimische Motive, hügelige Abhänge und Dörfer, von Kanälen durchschnittenes Land, Hafenansichten und Schlösser. Sehr gerne stellt Bol den Vordergrund als Bergeserhebung dar, sodass man in tiefer gelegenes Land von hier aus zu blicken meint. Eine Eigentümlichkeit, die er unter anderen mit dem deutschen Meister Altdorfer gemein hat, und die auf ganz modernes Naturempfinden schliessen lässt. Wie gerne besteigen wir in schöner Gegend eine Anhöhe, um noch mehr des angenehmen Bildes in uns aufnehmen und die Vereinigung des Einzelnen mit dem grösseren Ganzen beobachten zu können.

Auf solch moderne Naturanschauung weist auch das Festhalten von Landschaften hin, die nicht durch die Grossartigkeit ihrer Teile, zuweilen ohne Felsen, ohne Bäume, nur durch ihre Stimmung fesseln; so z. B. eine Zeichnung im Berliner Kabinett, welche links vom Vordergrunde bis in den Hintergrund nur Meer mit Schiffen zeigt; im Mittelgrunde zieht sich dasselbe als Bucht fast über die ganze Breite des Bildes, und auf dem flachen Strande rechts stehen zwei alte Wachttürme mit einigen Gebäuden, von denen der runde Turm in Ruinen dastehend, der andere mit seiner von aussen ansteigenden Treppe höchst malerisch wirken.

Die Bergformen werden vollständig natürlich wiedergegeben;

die Bäume zeichnet Bol zumeist nur in den Umrissen und dann trennt er die Massen entweder nur durch wagrechte Schraffen und bringt sie dadurch in Lichtwirkung, oder er setzt mit dem Pinsel die Schatten ein.

Gewässer, Flüsse und Kanäle, durchziehen häufig die Blätter von hinten bis vorne. Wo sich Bol nicht mit der Federzeichnung begnügt, wird eine genauere Ausführung entweder durch graubraune Behandlung in Wasserfarben der dunkleren Teile erreicht, oder das Ganze wird in den entsprechenden Farben angelegt, wobei er wieder den Vordergrund braun, entferntere Teile blaugrün und blau hält. Auch die Wolken werden zuweilen in blauer Farbe eingesetzt. In dieser Art werden sowohl Dörfer mit unter Bäumen verstreut liegenden Gehöften behandelt, als auch Ausblicke von einem Hügel nach weiter Gegend. An dem Abhange bringt er weidende Schaafe u. a. als Staffage an.

Aber auch religiöse Scenen, wie die Opferung Isaaks, finden wir in solchen Zeichnungen.

Aehnliche Art weisen die Blätter von ihm und nach ihm, von Collaert, Sadeler und Crispin van Pass, geätzt oder gestochen, auf. Hier wird aber manches Mal ein grösseres Gewicht auf die Handlung gelegt, so dass die Figuren in den Verhältnissen zwar richtig, aber so weit nach vorn gerückt; sind, dass sie fast zuerst auffallen, wie bei der Predigt Johannes des Täufers, der sich eine Art Kanzel errichtet hat, indem er einen dürren Ast wagrecht zwischen zwei starken Bäumen befestigte, was wir schon bei Hendrik Bles beobachten konnten. Meistens aber ist die Landschaft das Vorherrschende und zeigt denselben Charakter, wie schon oben beschrieben. Das Laub der Bäume wird meist in den Umrissen der besonders hervortretenden Massen gezeichnet und dann in geraden Strichen und mit Kreuzschraffen für die dunkelsten Teile schattiert.

Oefters kommt auch hängendes, weidenartiges Laub vor.

Sogar das christliche Glaubensbekenntnis findet sich auf drei Blättern in Landschaften dargestellt, unter dem Namen: „Symbolum Athanasy et Nicenum." Auf dem ersten Blatte sehen wir das Paradies mit einem Flusse, der das Blatt in der Mitte teilt, mit Adam und Eva und vielen Tieren. In den von Engeln erfüllten

Wolken erscheint die Dreieinigkeit, durch drei lichte Kreise mit Inschriften bezeichnet. Das zweite Blatt zeigt die Taufe Christi in reicher Landschaft. Die Ausgiessung des heiligen Geistes (drittes Blatt) wird in einem Gemache dargestellt, das wie im Durchschnitte gegeben ist, während rechts und links Landschaft mit einer Stadt sichtbar wird.

Um diese Zeit lebte auch die Mechelner Familie van Valkenborch, von der drei Mitglieder gute Landschafter waren. Sie gehörten der Gilde von Mecheln an, hielten sich aber auch in Antwerpen und Deutschland auf, wo sie auch starben.

Der älteste ist

Lucas van Valkenborch (erste Hälfte des 16. Jahrh. bis 1622), der Landschaften sowohl in grossem als kleinem Massstabe malte. In denselben bringt er eine Staffage aus dem täglichen Leben, besonders gern den Feldbeschäftigungen entnommen, an.

Seine grösseren Bilder sind in breiter, in manchem an Peter Brueghel erinnernder Art gemalt, den er sogar auch kopierte[1]. Die Wiener kaiserliche Galerie besitzt von ihm die vier Jahreszeiten (gemalt 1585—1587, Nr. 1331—1334), die sehr breit, fast dekorativ gemalt sind. Der Grund ist in den Lokalfarben angelegt, und dann sind Laub und Gräser in verschiedener Art mit dickerer Farbe aufgesetzt.

Das Laub der Bäume wird im Vordergrunde in grossen Tupfen behandelt, die gleichsam als einzelne Blätter gelten, weiter zurück wird dann der Pinsel so aufgedrückt, dass er rundliche Striche zurücklässt. Aehnlich ist auch in der Herbstlandschaft (Nr. 1333) ein Weinberg gemalt; auf dunklem, braunem Grunde sind die Blätter und mit kleinen Tupfen die Trauben so aufgesetzt, dass sie bei naher Betrachtung ziemlich weite Zwischenräume des braunen Grundes frei lassen, und erst aus der Entfernung der gewünschte Eindruck erzielt wird; eine völlig dekorative Art.

Ebenso ist bei No. 1332 das grosse Kornfeld in einzelnen Aehren auf den Grund gesetzt. Interessant ist die Winterlandschaft

1) Das Bild Nr. 1337 der Wiener kaiserl. Galerie ist eine Wiederholung des Brueghel'schen Bildes in Dresden Nr. 819.

(Nr. 1334), weil hier zum ersten Male der Versuch gemacht ist, ein Schneegestöber darzustellen. Wir sehen ein schneebedecktes Dorf mit sehr belebter Strasse; über das ganze Bild sind dann dicht grosse, weisse Tupfen gesetzt, welche uns den Schneefall darstellen sollen, und aus einiger Entfernung auch recht gut so wirken.

Die Felsen, welche häufig einen grossen Teil des Gemäldes einnehmen, sind natürlich gezeichnet und in flüssigen Farben angelegt, die Modellierung wird durch die dunkleren Schatten erzielt. In der Wiener kaiserlichen Galerie, wo sich überhaupt die meisten der Bilder des Lucas van Valkenborch befinden, da Erzherzog Matthias ihn viel beschäftigte, sind zwei derartige Gebirgslandschaften (Nr. 1330 und 1335). Die Felsen sind nur spärlich mit Bäumen bewachsen, statt dessen spielen Wasserfälle, Steinbrüche und Schmelzöfen eine grosse Rolle. Aus den Oefen sieht man das Feuer aus der Esse schlagen, das sich licht von den dunklen Felswänden abhebt. Auf einer Seite bleibt noch ein Blick frei nach einem Flusse, an dessen Ufer Städte und Schlösser sich erheben.

Sehr fein ist ein Waldinneres dargestellt (Nr. 1336). Links steht eine grosse Eiche, deren Blätter einzeln durchgeführt sind, an einem mit Schilf bewachsenen Gewässer, das sich durch einen Wald hinzieht.

Der Vordergrund ist sehr dunkel gehalten; weiter rückwärts, wo durch eine Lichtung der Dom einer Stadt sichtbar wird, geht die Färbung in mehr mit Blau gemischte Töne über, und die blattweise Behandlung des Laubes wird durch rundliche Pinselführung abgelöst. Die Figur eines alten Herrn, der vorne sitzt und fischt, wurde oft für Erzherzog Matthias gehalten; diese Vermutung mag vielleicht richtig sein, würde aber nur beweisen, dass der Kopf erst später eingesetzt wurde, da er für die Entstehungszeit des Bildes (1590) zu alt ist; übrigens fällt er auch vollkommen aus dem Bilde heraus, da er einmal viel zu licht in der Farbe gehalten und zweitens miniaturartig fein durchgeführt ist.

Auch Bauernbilder in Dörfern, in der Art des Peter Brueghel, sind von Lucas van Valkenborch erhalten. Ausserdem besitzt die Pinakothek zu München von ihm ein ganz kleines Bild (Nr. 674) mit dem Turmbau zu Babel und einem Steinbruche sehr fein gemalt.

Aehnlich wie Lucas aber etwas flauer, arbeitete sein Bruder

Martin van Valkenborch (1542, gest. vor 1604).

Die Wiener kaiserliche Galerie besitzt ein Bild von ihm, darstellend eine „Kirmess in einem Dorfe“ (Nr. 1340), mit sehr vielen Figuren. Vorne links steht das Dorf mit dem Wirtshause, davor rechts ein grosser Baum, der in sternförmigen Büscheln gegeben ist; daneben Wasser an dem ein Pferd getränkt wird. Im Mittelgrunde setzt sich das Dorf fort, Bäume mit getupftem Laube stehen dazwischen, den Hintergrund bilden Felsen und eine Stadt. Der Mittelgrund ist blaugrün, der Hintergrund blaugrau in der Farbe.

In Dresden befindet sich ein „Turmbau zu Babel“ von seiner Hand (Nr. 832). Der Turm erhebt sich aus einer Stadt, die sich noch weit nach dem Hintergrunde erstreckt. Der Turm zeigt noch ganz die alte Brueghel'sche Bauart, in der Stadt werden gothische Gebäude und grosse Brückenbauten sichtbar. Der Horizont liegt noch etwas hoch. Der Hintergrund ist graublau gehalten gegen den braunen Vordergrund. Vorne rechts stehen braune Felsen mit Schmelzöfen davor, aus denen das Feuer schlägt, ähnlich wie auf Bildern von Lucas.

Frederik van Valkenborch (um 1570—1623)

war ein Sohn des Lucas. Ich kenne nur die beiden Bilder der Wiener Galerie von ihm (Nr. 1328 und 1329), welche beide Innenansichten eines Dorfes mit Jahrmärkten und Kirmess-Scenen darstellen. Sie sind zwar in der Art des Lucas gehalten, wirken aber hauptsächlich als Genre- und Veduten-Bilder.

Sehr weniges, fast nichts, hat sich an Landschaftsbildern der holländischen Schule aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. erhalten. Die holländischen Maler waren zum grossen Teile dem italisierenden Manierismus verfallen und behandelten darum die Landschaft nebensächlich neben ihren grossen mythologischen Figuren. Und nur einige derartige Bilder sind erhalten, da andere Gemälde mit Landschaft, ihrer zumeist religiösen Staffage wegen, in den Zeiten der Bilderstürmer, denen gerade in Holland sehr vieles zum Opfer fiel, zu Grunde gingen. Doch sind uns Namen von holländischen

Landschaftern erhalten, wie Govert Jansz, Govert Govertsz, wahrscheinlich des Ersteren Sohn, und Jan Naghel, von denen keine Bilder erhalten sind, die uns aber als gute Landschafter genannt werden.

Die erhaltenen Werke dieser Zeit von Meistern, die der heimischen Art getreu blieben, sind Bildnisse, die zumeist die Mitglieder von Schützengilden darstellen, welche sich zusammen auf einem Bilde malen liessen. Maler dieser Richtung sind Dirck Jacobsz, Cornelis Theunissen, Dirck Barendsz und Cornelis Ketel. Gemälde dieser Meister bewahrt das Rijksmuseum zu Amsterdam.

Die einzigen Spuren von Landschaftsdarstellung, die wir noch verfolgen können, finden wir in den Blättern einiger Kupferstecher, die noch durch Lucas van Leyden, den bedeutendsten holländischen Künstler vom Anfange des Jahrhunderts, beeinflusst sind. Ein Meister, der das nebenstehende Monogramm (Nagler, Mon. I. Nr. 259. B. IX. p. 117), führt, wirkte in Utrecht um die Zeit von 1520—1555. Er giebt in seinen Blättern Heiligenbilder und Scenen aus der Bibel mit landschaftlichem Hintergrunde, in dem er nicht originell, sondern den Lucas van Leyden, zuweilen in der Komposition auch Dürers kleine Stiche nachahmend erscheint. Sehr auffallend tritt der Einfluss L. v. Leydens in dem Blatte B. 41 auf; Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradiese. Während Eva in tröstenden Schlaf verfallen ist, giebt sich Adam ganz seinem Schmerze hin. Die Oertlichkeit ist angedeutet durch eine Felsenmauer, die sich wie bei L. v. Leyden ganz gerade durch das Bild zieht und nicht einmal Manneshöhe erreicht, während dahinter lichte Ebene und einige Felsen angegeben sind.

Das Blatt ist mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1554 bezeichnet. Hier ist auch der Horizont viel besser gelegt als auf anderen Blättern, auf denen er selbständiger erscheint, wie B. 12, die „Taufe eines Negers", wo der Boden sehr stark ansteigt und nur in einfachen Wellenlinien gegeben ist, die dann an den dunkleren Stellen von ganz kurzen Strichen gekreuzt werden. Die Bäume sind zu klein ausgefallen und werden doch bis in den Hintergrund Blatt für Blatt gezeichnet; das Wasser ist weiss ausgespart. Auf anderen Blättern, z. B. Pass. 89 „Der hl. Georg",

hebt sich die Figur von dem dunklen, gleich dahinter stehenden Felsen ab, der ganz ohne natürliche Beobachtung in Wellenlinien behandelt ist; darauf stehen zwei kleine Stämme und etwas Gras, rechts ist Wasser und eine Burg.

H.Z.H. Auch der Meister mit dem nebenstehenden Monogramme (B. VII. 542 Nagler, Mon. 2551)[1]) erscheint unter dem Einflusse Leydens in seinen Stichen, deren Landschaft, trotz der geringen Grösse seiner Blätter, sorgsam ausgeführt ist. Bei ihm finden sich sehr auffallend die Baumstämme, deren Krone von dem Bildrande abgeschnitten wird; das Gras liegt fast an dem Boden hingestreckt, wie es bei seinem Vorbilde öfters zu finden ist.

„Maria mit dem Christ-Kinde" (B. 1) sitzt unter einem Baume, an dem sich ein in einzelnen Blättern ausgeführter Weinstock emporrankt. Vielleicht hat der Künstler durch diesen Zug seine Stellung zur Reformation, die in Holland rasch Anhänger fand, gekennzeichnet. Kleinerer Bäume Laub ist in kurzen Strichen gezeichnet. Auf einem anderen Blatte (Pass. IV. S. 41, Nr. 2), mit einem Landsknechte und einer reich gekleideten Dame im Vordergrunde, ist der ebenfalls nicht ganz sichtbare Baum Blatt für Blatt gezeichnet. Im Mittelgrunde stehen ein Schloss und eine Scheune am Wasser. Im Wasser schwimmen Schwäne; der Hintergrund wird von steilen Felsen gebildet.

Der Meister, der einen Krebs als Zeichen hat, ist nicht nur in der Landschaft, sondern ganz besonders in der Zeichnung der Figuren ein Nachfolger des Lucas van Leyden. Die Figuren sind aber bei ihm noch viel zu gross zur Landschaft; wie bei dem Blatte Pass. 26, mit einer Scene aus der Heiligen-Legende, wo auch der gerade mauerartige Felsen und die Baumstämme besonders hervortreten. Mehr im allgemeinen Charakter der Zeit bleibt er bei der „Geburt Christi" (B. 3), wo die Scene in einem Ruinenbau spielt,

---

1) Nagler weist diesen Meister zwar der Schule des Lucas Kranach zu, aus den oben angeführten Gründen möchte ich ihn aber lieber als Nachfolger des Lucas van Leyden betrachten.

mit einem Ausblick auf die Landschaft mit der Verkündigung an die Hirten.

In dem Meister mit nebenstehendem Monogramm, der um 1580 arbeitete (Nagler, Monogrammisten II. Nr. 2073), lernen wir einen Stecher kennen, der sich auch schon dem reinen Landschaftsfache widmet, dessen Blätter mit der spitzen Nadel „ohne viel Geschick" gemacht sind, die aber dennoch auf Naturstudium zu beruhen scheinen. Zuweilen setzt er eine Scene des neuen Testamentes in die Landschaft, meistens aber ist dieselbe ganz ohne Staffage. Vorne steht oft ein grosser Baum, oder wir sehen ein Waldinneres.

HF 1580

Das Laub ist recht sorgfältig behandelt, es wird entweder in Strichlagen schraffiert, oder in der schon bekannnten hängenden Art ausgeführt. Den Hintergrund bilden Städte an Flüssen und Berge. Die Ansichten sind meistens von erhöhtem Standpunkte aufgenommen. Auch Luft-Phänomene, wie ein Sonnenaufgang in einer weiten Flusslandschaft, interessieren ihn und werden von ihm dargestellt. Wenig gelungen ist ein Wasserfall vor einer Stadt, wo die Felsen, über welche das Wasser stürzt, zu knollig gerathen sind.

Wieder mehr italisierend und darum auch in der Landschaft stilisierend, worin er an Heemskerk erinnert, ist Theodor Bernard aus Amsterdam. Er wird von Nagler mit Dirk Barentszen identifiziert, der nach Italien ging, und dem von Mariette die Landschaften einiger Blätter Titians, die mit D. B. bezeichnet sind, zugeschrieben werden. Unter seinen Werken (gestochen von Sadeler um 1581) finden sich fünf Folgen zu je vier Blatt, wovon vier allegorische Darstellungen mit Landschaften enthalten. Diese sind: „Die vier Tageszeiten" (M. 28—31), „Die vier Jahreszeiten" (M. 32—35), „Die vier Elemente" (M. 36—39), und „Die vier Weltteile" (M. 40—43). Ueberall ist die Bedeutung des Blattes durch eine allegorische Figur gekennzeichnet; der landschaftliche Teil besteht meist aus einem Baumstamme vorne, dessen Verästelung nicht mehr ganz sichtbar ist, und dessen Laub blattweise gearbeitet wurde; den Hintergrund bildet ein Thal mit einem Fluss, Gebäuden und Bäumen, deren Stämme ziemlich verschnörkelt sind. Bei den vier Tages- und den vier Jahreszeiten sind noch Menschen

mit den entsprechenden Beschäftigungen eingesetzt. Die fünfte Folge zeigt die vier Evangelisten in Landschaft derselben Art. Auch auf anderen Blättern ist die Landschaft gleich behandelt.

Hendrik Goltzius (1558—1616),

vielleicht der bedeutendste Stecher seiner Zeit, fertigte eine grosse Zahl von Stichen nach Werken seiner Zeitgenossen, deren Stil er sowohl im Figürlichen als in der Landschaft beibehält; auch versuchte er sich in der Nachahmung anderer Meister, Deutscher und Niederländer sowohl, als Italiener, indem er deren Charakter in selbsterfundenen Blättern wiederzugeben sucht[1]).

Für die Entwickelung der Landschaftsmalerei interessant sind aber seine eigenen Holzschnitte, die er farbig mit zwei Platten herstellte und in denen er die Vervollkommnung des Schnittes schon bis zur Aehnlichkeit mit dem Kupferstiche bringt, wenn auch die Formen natürlich zuweilen noch etwas gröber bleiben.

Als Farben verwendet er hierbei ein reines Grün und Gelbgrün. Diese Blätter sind reine Landschaftsstücke und stellen Wasserfälle mit Bäumen und Mühlen daran, ländliche Gehöfte und die Meeresküste mit Felsen vor.

Die Ausführung ist eine bis ins Kleinste sorgfältige. Der Boden wird mit leicht gewellten Linien schraffiert, die Schattenmassen der Bäume werden durch Kreuzschraffierung vertieft. Von seinen Oelgemälden, welchen er sich in späterer Zeit widmete, kenne ich nur das eine, ihm nicht einmal mit Bestimmtheit zugesprochene in München (Nr. 673).

Die anderen zahlreichen Stecher aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., sowohl Vlamen als Holländer, wie die Familien Sadeler, dann die Collaerts und Gerardus de Jode haben sich besonders durch die Vervielfältigung der Werke anderer Meister verdient gemacht und wurden bei diesen schon genannt.

Die Maler dieser Zeit waren, wie schon erwähnt, vollständig Manieristen und brachten nur zuweilen etwas Landschaft auf ihren Bildern, die aber gegen die grossen Figuren zurücktritt und zu-

1) Vergl. Woermann a. a. O. III. 81.

meist nur vorne einen Felsen in bräunlicher Färbung und einen Baum zeigt.

So arbeitete Cornelis Corneliszen von Harlem (1562—1628), von dem die Dresdener Galerie zwei Bilder besitzt, und die Braunschweiger eines, in dem vorne ein gut ausgeführter Baum steht.

So auch Joachim Uitewael (1566—1638), dessen Bild in Dresden „Der Parnass" (Nr. 854) ein Waldinneres mit fein getupften Bäumen zeigt. Die Wiener kaiserl. Galerie besitzt zwei Bilder von ihm (Nr. 1408 und 1409), von denen aber nur bei dem einen, „Diana und Aktaeon" (Nr. 1408), Landschaft erscheint. Vorne links ruht Diana in einer braunen Felsenhöhle, rechts erscheinen grüne Bäume.

Ein späterer italisierender Meister, Moses van Uitenbroeck (1590—1648), kehrt durch den Einfluss Elsheimer's und vielleicht Bril's wieder zu natürlicher Zeichnung zurück. Von ihm besitzt die Wiener kaiserl. Galerie zwei Bilder, eines mit tanzenden Hirten (Nr. 1325) und eines mit Nymphen (Nr. 1326), welche in der schön behandelten Landschaft besondere Rücksichtnahme auf die Lichtwirkung aufweisen. Das Laub der Bäume, sowie die Wiesen und das Wasser sind ziemlich breit gehalten.

Wichtiger als diese Künstler ist der, freilich in seiner Thätigkeit schon ganz dem 17. Jahrh. angehörende,

Hercules Seghers,

der vor 1607 ein Schüler des Gillis van Koninxloo war und um 1640 starb.

„Seine Bedeutung liegt in der Befreiung der Landschaft von allem Konventionellen, in dem Streben nur die Natur so wie sie ist, darzustellen"[1]), was auch Koninxloo und seine Nachfolger Brueghel'scher Richtung nicht erreichten.

Seine farbigen Radierungen, die er auf mit Oelfarbe getränktem, starkem Papiere einfarbig oder mit mehreren nach dem Drucke eingesetzten, zarten Farbtönen herstellte, sind die ersten Werke dieser Art und muten uns als Vorläufer des Oeldruckes an. Alles Konventionelle ist in diesen Blättern verschwunden; die einfache, tief

1) Bredius: Die Meisterwerke des Rijkmuseums zu Amsterdam. S. 11 u. 12.



ergreifende Poesie der Natur, sei es eines Gebirgsthales, sei es des flachen Landes, wird hier mit voller Wahrheit dargestellt. In diesen Blättern, sowie in seinem bezeichneten Bilde in Berlin (Nr. 808 A.), einer holländischen Flachlandschaft, erscheint er, der Schüler jenes Meisters, der der Landschaftsmalerei des 16. Jahrh. natürlichere Wege bahnte, als der Vorbote der trefflichsten holländischen Landschafter des 17. Jahrh., denen es vorbehalten war, nachdem sie die Schönheit, auch des scheinbar unbedeutendsten Motives, in der Natur erkannt hatten, diese auch wieder der mit Gemüt begabten Mit- und Nachwelt zu erschliessen.

Rückblick.

Ein gewaltiger Schritt war es, den die niederländische Landschaftsmalerei im 16. Jahrh. der Vollendung entgegen gethan. Von einer nur nebensächlichen Bedeutung, als Hintergrund religiöser Gemälde, in welcher Stellung sie während des ganzen 15. Jahrh. von den Eyck's bis Quinten Massys beharrte, errang sie sich in dem Umschwunge des gesamten Geisteslebens, der im 16. Jahrh. sich geltend machte, Schritt für Schritt in der Erkenntnis der Künstler eine immer selbständigere Stellung, um dann als eine neue, den anderen vollkommen ebenbürtige Kunstgattung zu erstehen. Eigentümlich ist dabei, dass, wiewohl die Dichtkunst immer, schon seit den ältesten Zeiten, auch die Stimmung der uns umgebenden Natur in ihren Werken mit heranzog, und wir in ihr besonders in den germanischen Ländern wenigstens einige Züge tiefer Naturliebe stets erkennen können[1]), dennoch die Malerei in dem Erfassen des innersten Wesens für lange Zeit vorausgeeilt war. Erst nach den Wirren, welche in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. die Menschen aufregten, sollten sich auch Dichter finden, welche die poetische Schilderung der Natur als künstlerischen Selbstzweck betrachteten.

Erreicht die Landschaftsmalerei im 16. Jahrh. selbst noch nicht ihre höchste und naturwahre Entwickelung, sondern bleibt sie in mancher Beziehung gebunden, so können wir doch aus den allgemeinen Anfängen, wie sie in der ersten Zeit zu bemerken sind,

1) Siehe Einleitung S. 3 und Anm. 2, sowie weiter unten S. 85 u. Anm. 1 u. 2.

sich gegen Ende *die* Schulen herausbilden sehen, welche kurze Zeit danach diese Vollendung erreichen sollten.

Quinten Massys folgt in der Landschaft noch den Eyck's, auch zum Teil noch Barendt van Orley. Die Figuren sind und bleiben noch sehr gross, die Landschaft tritt in ihren Grössenverhältnissen bedeutend zurück. Dabei werden aber doch die einzelnen Teile mit grosser Liebe behandelt, ja die Ausführung des Vordergrundes in Blumen und Gräsern wird vielleicht zu weit getrieben.

Grossartiger und mit mehr selbständigem Gewichte stellen bereits Patinir und Bles ihre Gegenden, in denen sich die heiligen Handlungen abspielen, hin. Die Landschaft erhält mit ihren schroffen Bergen einen grossen, aber noch nicht natürlichen Zug. Des Näheren wurde dies alles schon in dem Ueberblicke über die erste Hälfte des Jahrhunderts geschildert; dabei wäre noch zu bemerken, dass um diese Zeit bei den holländischen Künstlern, besonders bei Lucas van Leyden, eine natürlichere Komposition zu Tage tritt, indem hier der Horizont richtiger angesetzt wird und der Hintergrund darum flacher erscheint. Auch Peter Brueghel d. ä. legt den Hintergrund seiner Bauernbilder, wenn sie nicht im Dorfe, sondern unter Bäumen spielen, richtiger als seine Vorgänger. Auch darin bringt er, wie bereits oben erwähnt, einen neuen Zug, dass er der erste ist, der von der religiösen Scene in der Landschaft absieht und auch den, dem Leben abgelauschten Darstellungen, die früher, wenn überhaupt als künstlerischer Vorwurf verwendet, in Innenräume eines Hauses versetzt wurden, nun die freie Natur als Umgebung giebt; doch auch das Bild mit Scenen aus dem alten und neuen Testamente nimmt eine wichtige Stelle seines Schaffens ein. Eine ganz besondere Neuerung ist aber seine breite, flüssige Behandlung der Landschaft.

Vollständig richtig setzt, ausser anderen Meistern dieser Zeit, Frans Mostaert den Horizont an, und er bedarf auch der sonstigen perspektivischen Hilfsmittel nicht mehr.

Den nächsten bedeutenden Fortschritt machte, wie wir sahen, ganz besonders Gillis van Koninxloo, indem er eine natürlichere, wenn auch kulissenartige Anordnung der Gründe und bessere Behandlung des Laubes einführte. Er wurde durch seinen Aufenthalt

in Frankenthal auch von Einfluss auf die deutsche Landschaftsmalerei, aber noch bedeutend mehr wirkten er und seine Nachfolger, die teils nach Holland auswanderten, teils selbst Holländer waren, auf die holländische Schule ein.

Koninxloo's Schule teilte sich in zwei verschiedene Zweige. Der eine ist durch Jan Brueghel, Vinckboons und Savery gekennzeichnet und erreicht im Gegensatze zu dem anderen, wiewohl er gewisser eigener Reize nicht entbehrt, doch nie volle Naturwahrheit. So sehr uns die Bilder dieser Schule anmuten, und einen so bedeutenden Fortschritt sie auch kennzeichnen, so zeigen sie uns doch nicht die wirkliche Natur, sondern Manier. Durch diese Baumgruppen hat niemals der Sturm gebraust, ja kaum einem Windstosse könnten sie erfolgreich Widerstand leisten, so zart sind sie gemalt, so fein säuberlich hingesetzt; diese blauen Fernen entzücken zwar das Auge, aber wir haben doch nie diesen scharfen Gegensatz der Farben in der Natur wahrnehmen können. Eine peinliche Ordnung herrscht in diesen gemalten Gegenden, wie sie die Natur niemals aufweist; das Verständnis für die schöne Regellosigkeit, welche immer wieder neue Bildungen in der einfachsten Landschaft entstehen lässt, ist für diese Künstler noch nicht vorhanden. Das Ganze ist von begabten Künstlern mit viel poëtischem Gefühle erfunden, aber nirgends auf der Erde so anzutreffen. Darum konnte diese Richtung nach Savery auch keine Fortschritte mehr machen, wiewohl sie noch lange im 17. Jahrh. von einigen gepflegt wurde.

Zu ganz anderem Erfolge gelangte die zweite Richtung, welche durch Hercules Seghers gekennzeichnet wird.

Dieser Meister, von denselben technischen Errungenschaften Koninxloo's ausgehend, nimmt sich aber vornehmlich die Natur selbst zur Lehrmeisterin und begründet so die spätere holländische Landschaftsmalerei, die in Esaias van der Velde, van Gojen und Rembrandt, um nur einige zu nennen, so hohe Triumphe feierte.

Die späteren vlämischen Landschafter dagegen setzten da wieder ein, wo P. Brueghel begonnen hatte, nämlich bei der breiten, flüssigen Behandlung, wobei aber Brueghel's Naturverständnis doch nicht immer so weit ausreichte, um uns die volle, wahre Natur zu offenbaren.

Joost de Momper eignet sich diese Art an, aber er bringt sie noch nicht zur Vollendung; er bedarf dazu noch des grossen Raumes und wirkt oft nur dekorativ. Auch die Valkenborch's verwenden diese Art, welche ein Zusammenfassen grösserer Massen gestattet, aber auch nur in grösseren Gemälden; in kleineren nehmen sie sowohl als Momper, letzterer z. B. in den vier Jahreszeiten, eine feinere Art an.

David Teniers d. ä. findet den Weg, die Vorteile der breiteren Behandlung auch in kleinerem Rahmen anzuwenden und die folgenden Vlamen folgen diesen Wegen. Auch Lucas van Uden arbeitet in der breiteren, nicht in der peinlich feinen Weise, und zur Vollendung gelangt diese Richtung in den Landschaften von Rubens und seiner Schule. Wie könnte auch ein Rubens, der die Natur in ihrer ganzen Erhabenheit, auch in wildem Aufruhre darstellt, die feine, fast kleinliche Art eines Jan Brueghel verwenden!

Natürlich ist dieser Unterschied zwischen der holländischen und vlämischen Schule nicht so aufzufassen, als ob diese beiden dann vollständig getrennte Wege im 17. Jahrh. gegangen wären Nur die Ausgangspunkte sind verschiedene, in der Vollendung begegnen sie sich. Wir sehen dann auch die Holländer in breiten Flächen arbeiten, während die Vlamen für feinere Ausführung auch nicht unfähig waren. Die Meister beider Stämme nahmen nun die allgemeinen Errungenschaften an und wussten dieselben so zu verwerten, dass sie ein unbedingt wahres Abbild der Natur mit all' ihren Erscheinungen und Stimmungen, wie sie sich nur in der menschlichen Seele spiegeln können, wiedergeben. Nun erst können sie, die Landschaft allein als Selbstzweck betrachtend, der Staffage entraten, wozu die Künstler des 16. Jahrh. noch nicht gelangten.

Durch das ganze Jahrhundert finden wir in den meisten Landschaftswerken eine religiöse Staffage, gleichsam als Entschuldigung für das Werk, und als ob dadurch immer noch die Kunst einem heiligen Zweck erhalten werden sollte. Freilich finden wir, da sich im Laufe des 16. Jahrh. sämtliche Gebiete der Malerei entwickelten. auch Darstellungen des täglichen Lebens oder der Mythologie in Landschaften, hier ist aber dadurch bereits ein anderer Zweck des

Bildes schon gegeben; wo dieser fehlt, wird die religiöse Scene eingesetzt. Die Landschaft allein wurde also noch nicht als selbständig würdiger, künstlerischer Stoff betrachtet.

Bemerkenswert ist auch, dass, wenn wir auch zuweilen unter anderen Motiven im Bilde ein Stück Meer finden, sehr oft z. B. in Darstellungen des Turmes zu Babel, oder aber bei den Bril's, uns doch nur in dem Seesturme des Peter Brueghel zu Wien (Nr. 749) ein eigentliches Seestück begegnet.

Der erste Seemaler, der Strand- und Hafen-Bilder zu einem selbständigen Fache erhob, wurde erst 1577 geboren, es ist dies Abraham Willaerts, dessen Thätigkeit erst in das 17. Jahrh. fällt. (Bis nach 1649.)

Trotzdem also im 16. Jahrh. nur die Ausbildung der Landschaftsmalerei zu beobachten ist, die Künstler aber noch nicht des selbständigen Wertes derselben sich bewusst werden, so erkannten sie doch sehr wohl die hohe Bedeutung einer guten Landschaftsschilderung für ihre Gemälde, was wir bei Karel van Mander auch litterarisch bestätigt finden. — Er bringt in seinem „Schilderboek“ nicht nur ein eigenes „Landschap-Schilder-Liedt“ zu dem er auch eine Melodie, nach der es zu singen, angiebt, sondern widmet auch in seiner Vorrede, betitelt: „Den Grondt der Edel vry Schilder-Const“, einen langen Abschnitt ausschliesslich der Landschaftsmalerei. Kapitel 8 handelt auf zehn Seiten[1]) „Van het Landschap“. Er ermahnt hier die jungen Malerschüler nicht in der Stube zu bleiben, sondern ins Freie zu gehen, auf Verkürzungen, Horizont und Spiegelungen im Wasser Acht zu haben. Alles in der Natur lässt sich darstellen. Dann handelt er von der Trennung der Gründe. Der Vordergrund soll nicht zu sehr mit Einzelheiten überladen werden. Er führt die Werke Brueghel's als Beispiele von Landschaften an und geht dann wieder auf die Behandlung der Bäume im Laube und an den Stämmen über. Zuletzt aber schliesst er charakteristisch mit der Wendung, dass dies alles sehr gut für Historien-Bilder wäre, und giebt Beispiele, wie die Landschaft mit Figuren zu *verzieren* sei.

---

1) Folio 34—38 der Ausgabe von 1604. Harlem.

Die Landschaftsmalerei des 16. Jahrh. in Deutschland.

Eine gleichzeitige, in manchem der niederländischen ähnliche, in manchem wieder verschiedene Entwickelung nahm die Landschaftsmalerei in den deutschen Ländern. Ein kräftiges Naturgefühl zeigte sich in der deutschen Litteratur schon im Mittelalter, sowohl in den grossen Epen, als auch dann in den Volksliedern[1]). Auch die Humanisten des 16. Jahrh., die oft nur eine trockene, gelehrte Richtung pflegten, wandten sich nicht von freudiger Betrachtung der Natur ab. So singt Conrad Celtes: „Mich entzücken die Quellen und die grünen Hügel, die kühlenden Ufer des murmelnden Baches, die dichtbelaubten schattigen Wälder, die üppigen Gefilde. Hier sehe ich den Tempel Gottes und die Glückseligkeit, den allmächtigen Beherrscher des Weltalls.“[2])

Aber auch das Gebiet der Malerei begann die Landschaft schon im 15. Jahrh. zu erobern.

Sehr ausgeführte Landschaften brachte, trotz Beibehaltung des Goldgrundes für den Himmel, „der Meister des Münchener Marien-Lebens“ öfters in seinen Bildern an. Sind die Formen auch zumeist noch ziemlich unbeholfen in diesen Werken, ein freier Blick, der das Wesentliche und das Anziehende in der heimischen Gegend herauszufinden weiss, zeigt sich doch schon in der ganzen Anord-

---

1) Siehe darüber die entsprechenden Kapitel bei Biese: „Die Entwickelung des Naturgefühls im M. u. i. d. N.“ Wo freilich Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Strassburg etwas zu ungerecht behandelt sind.

2) Nach Janitscheck: Geschichte der deutschen Malerei. S. 320.

nung. Ein anderes vortreffliches Beispiel immer weiter dringender Naturerkenntnis in der Malerei ist ein Bild in Donaueschingen (Nr. 1) eines unbekannten Künstlers: „Die hl. Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste", datiert MCCCCXXXXV, das in dem Holzbrunnen im Vordergrunde, „dessen Wasser eine Lache bildet", zeigt, dass der Künstler nicht nur einen allgemeinen Eindruck festhalten wollte, sondern auch schon Einzelheiten und Zufälligkeiten sorgfältig studierte. Janitschek[1]) führt diese Erscheinung auf den Einfluss der Eyck's zurück.

Auch im Kupferstiche und Holzschnitte finden wir schon Anfänge von Landschaftsdarstellungen, nicht nur bei einem Meister wie Martin Schongauer, sondern auch bei unbedeutenderen, die die Kunst mehr als Handwerk betrieben, wie bei Israel van Meckenem, aus der westfälischen Schule, oder bei dem Meister J. A. (mit dem Weberschiffchen), der wiewohl, seinen Beischriften nach, aus Zwolle in Holland stammend, der deutschen Schule zugezählt wird. Seine kleinen Stiche zur Passion (Pass. Nr. 21—73) zeigen landschaftliche Motive und sind in einzelnen Farben mit der Hand angelegt, Andere grössere Stiche (B. VI. S. 90), ebenfalls religiösen Inhaltes. zeigen noch ziemlich verständnislos behandelte Landschaft.

Auch in der österreichischen Schule finden wir bereits Landschaft trotz beibehaltenem Goldgrunde; so bei dem Meister R. F. in dem Bilde „Christus am Oelberge" von 1490 (Wien, kaiserl. Galerie Nr. 1500), wo die Felsen aber noch ohne genaue Beobachtung der natürlichen Formen gezeichnet sind. Janitscheck vermutet unter diesem Monogramme den Meister „Rueland Frühauf" von Passau[2]).

In den Grössenverhältnissen nicht immer zur dargestellten Scene passend, in einzelnem aber sorgfältig, wenn auch etwas steif behandelt, sind die landschaftlichen Gründe in den Werken Wolgemuth's, aus dessen Werkstatt

Albrecht Dürer (geb. 21. Mai 1471; gest. 6. April 1528) hervorging. Dürer ist als der wahre Begründer der deutschen Land-

1) a. a. O. 246 f.
2) a. a. O. S. 299.

schaftsmalerei zu betrachten. Inwieweit Dürer auf diesem Gebiete von Wolgemuth wirklich beeinflusst ist, und ob dieser, wie Thausing annimmt, mit dem vielumstrittenen Meister W. identisch ist, wage ich hier nicht zu entscheiden, da dies für den Rahmen dieser Arbeit zu weitläufige Untersuchungen erforderte, die auch schon von mehreren geführt wurden, ohne noch zu einem entscheidenden Abschlusse zu gelangen[1]).

Bei Dürer selbst müssen wir bei Betrachtung seiner Landschaftsgründe, seine Zeichnungen, seine Schnitte und Stiche und endlich seine Gemälde scharf auseinander halten, da seine Art der Behandlung in jedem dieser Kunstzweige eine verschiedene ist.

Landschaftliche Kompositionen finden sich bei Dürer in den ersten Zeiten seines Schaffens mehr als in späteren, wiewohl er sie nie völlig vernachlässigte, sondern während seines ganzen Lebens, wo es angebracht erscheint, selbst in Kleinigkeiten ein liebevolles Verständnis für die Natur zeigt.

Da nun Dürer zugleich auch der erste deutsche Künstler ist, über dessen Leben wir genauere Nachrichten besitzen, dürfte es angebracht erscheinen, die Stellung der Landschaft in seinen Werken nach der Zeitfolge zu beobachten.

Auf diesem Wege begegnen uns natürlich zuerst einige Handzeichnungen. Schon auf der Madonna von 1485, einer natürlich noch sehr unselbständigen Federzeichnung des vierzehnjährigen Knaben, in der er noch vollständig die gothischen Bahnen des 15. Jahrh. wandelt, lässt er es sich nicht nehmen, den schmalen Streifen, der vorne vor dem Throne der Maria frei bleibt, mit Blumen und Gräsern, freilich noch in symmetrischer Weise, zu füllen.

Die erste Landschafts-Komposition, die wir von Dürer besitzen, stammt aus dem Jahre 1489 (jetzt in der Bremer Kunsthalle), noch aus seiner Lehrzeit bei Wolgemuth. Schon in dieser Zeichnung beschränkt er sich auf einen kleinen Abschnitt aus der

1) Ueber diese Fragen siehe Thausing: Dürer, Kap. VIII, wo in Noten auch die sonstige Litteratur angegeben ist. Zuletzt Springer in der Zeitschrift für bildende Kunst. 1890.

Natur, indem er uns sechs Reiter durch einen Hohlweg ziehend und eine Stadt in der Ferne, wohl deren Reiseziel, begrüssend zeigt. Im Jahre 1490 trat Dürer seine Wanderschaft an, welche bis 1494 währte. In diese Zeit, in der er zum erstenmale Italien besuchte, müssen mehrere der uns erhaltenen Landschaftsblätter Dürer's fallen, was Thausing mit guten Gründen nachweist[1]. Die Frage, ob diese Studien in das letzte Jahr der Wanderschaft zu setzen sind, was Thausing annimmt, oder, wie Janitschek meint, im ersten jedenfalls noch entstanden sind, ist für unsere Betrachtung von wenig Belang.

Wir sehen auf diesen Blättern den jugendlichen Künstler mit warmem, empfänglichem Gemüte die Schönheiten der Natur erfassen und mit grosser Liebe die ihn fesselnden Ansichten mit der Feder oder dem Pinsel auf das Papier bannen, sich so gleichsam ein künstlerisches Tagebuch anlegen.

Was uns auf diesen Blättern zuerst auffällt, ist der Umstand, dass Dürer, der Jüngling, hier selbständige Bahnen zur Erreichung vollster Naturwahrheit wandelt, wie sie vor ihm und noch ziemlich lange nach ihm kein Meister einschlagen konnte. In seinen Landschaftsstudien dieser Zeit giebt es keine künstliche Trennung der Gründe, keine perspektivischen Hilfsmittel, keine Kulissen, wie wir es bei den Niederländern fanden. Die Natur ist seine einzige Lehrmeisterin, sie allein sucht er, ohne sich an andere Vorbilder zu halten, in der malerischen Wirkung zu erreichen und ihre Form- und Farb-Geheimnisse ihr abzulauschen.

Darum veranschaulicht er weniger grosse, weite Ansichten, sondern trachtet die Einzelheiten genau zu studieren.

Ein Beispiel hierfür liefert die Federzeichnung einer Gebirgslandschaft (Wien, Albertina). Ein felsiger Hohlweg führt nach einem von Bergen eingeschlossenen Thale, in dem sich zwischen Bäumen ein Schloss erhebt. Berge und Schloss sind aber nur gleichsam zur Erklärung, wie die Felsen mit der übrigen Landschaft verbunden sind, in leichten Strichen angedeutet. Sein Hauptstreben ging dahin, die Felsen des Vordergrundes bis in alle Risse

---

1) Thausing a. a. O. S. 90 und Janitschek a. a. O. S. 326 ff.

und Brüche zu studieren. Nur dieser Teil ist darum auf das Sorgfältigste ausgeführt. In dem leicht skizzierten Wanderer, der mit jubelnd erhobener Rechten durch den Hohlweg schreitet, hat Dürer wohl die Wirkung der schönen Gegend auf das menschliche Gemüt ausdrücken wollen.

In vielen Handzeichnungssammlungen haben sich Landschaftsansichten von Dürer's Hand aus dieser Zeit erhalten.

Besonders die Alpenwelt scheint es ihm angethan zu haben. Viele dieser Studien führte er in deckenden Wasserfarben aus. Ein sehr schönes Beispiel dieser Art ist eine Ansicht von Trient (Bremen, Kunsthalle). In weitem Bogen fliesst im Vordergrunde die Etsch, an deren Ufer eine Fahrstrasse nach der Stadt, links im Mittelgrunde, führt. Auf einer von rechts hereinragenden Landzunge sieht man noch die Dächer mehrerer Gebäude zwischen Bäumen hervorragen, und hinter dem Ganzen erheben sich die mächtigen Berge, welche sowohl in den Formen, als in dem Lichtwerte der Farben vollständig natürlich wiedergegeben sind. Der blaue Himmel ist in breiten Strichen keck angelegt. Eine Ansicht von Innsbruck (Albertina), in derselben Art gemalt, zeigt wahrheitsgetreue Spiegelung im Wasser, ist aber in der Farbe etwas schwerer geraten. In mehreren öffentlichen und privaten Sammlungen sind noch verschiedene Blätter unseres Meisters in dieser Art erhalten; und zwar sowohl grössere Ansichten, wie die eben angeführten, oder wie die „Venediger Klause“ (Paris, Louvre) und „ein welsch schloss“ (Sammlung Hausmann), als auch Darstellungen kleinerer Landschaftsteile, die nur einzelne Baumgruppen oder einen Steinbruch, auf das Liebevollste in jeder Einzelheit und in dem Spiele des Lichtes beobachtet, aufweisen. Alle diese Blätter zeigen aber keine Spur der Art und Weise, wie sie sonst zu Ende des 15. und auch noch im 16. Jahrh. üblich war. Nichts Willkürliches oder Unnatürliches findet sich darin; alles ist allein der Natur genau und mit verständigster Beobachtung abgeschrieben. Auf einem Blatte in Berlin ist eine kleine, aus Steinen erbaute Mühle in steiniger Gegend dargestellt, wobei es Dürer meisterlich versteht, im Vordergrunde die kleinen Steinchen und das Geröile, über die das Wasser hinwegstürzt, durch dasselbe uns sehen zu lassen; eine

Erscheinung, wie sie uns in den Niederlanden noch lange nicht begegnet. Der auf einem Baumstamme sitzende Müller, der sein Mahl verzehrt, bringt einen genreartigen Zug in diese kleine Studie.

Es fällt uns schwer uns zu vergegenwärtigen, dass alle diese Ansichten bereits vor vierhundert Jahren entstanden sind, da sie den Eindruck ganz moderner Landschaftsbilder erwecken. Was noch kein Meister dieser Zeit gekonnt, die Landschaft ohne alle künstliche Hilfsmittel rein so darzustellen, wie sie uns vor Augen ist, der junge Dürer vermag es bereits.

„In Dürer erwacht der moderne Mensch, der in der Landschaft das Gegenbild seiner Gemütsstimmung sieht, in ihrem Anschauen einen Quell seelenbefreiender Wirkung findet.“[1]) Darum ist auch er der erste, der die Landschaft um ihrer selbst willen allein darstellte. In seine Heimat Nürnberg zurückgekehrt, setzte er derlei Studien natürlich fort, von denen wir auch noch eine Anzahl, sowohl in Federzeichnung als farbiger Ausführung, und oft mit der Ortsangabe in Beischriften, besitzen. Kein Motiv war ihm zu gering, dargestellt zu werden. Die Thore und Mauern der Stadt sind ihm ebenso willkommene Vorwürfe, wie die Gegenden vor derselben. Ueberall weiss er einen poëtischen Gehalt zu finden und denselben auch dem Beschauer mitzuteilen. So z. B. in der „Weidenmühle“, oder der „Drahtziehermühle“. Keine grossartige Schönheit der Natur offenbart sich hier, aber das idyllische Dörfchen, mit den Hühnern, welche vor den Häusern einherwandeln, dem Manne, der sein Pferd in die Schwemme führt, und die lachende Gegend im Hintergrunde, mit Feldern, Ortschaften und Baumgruppen, wussten Dürer's sinniges Gemüt zu fesseln. Sehr breit gehalten und sicher ganz rasch hingeworfen, ist die Ansicht eines fränkischen Thales. Die Zeichnung muss hier ganz zurücktreten gegen die Farbenwirkung, auf welche es in dieser Studie dem Künstler allein ankam. „Wenn es noch eines Beweises bedürfte, dass Dürer ein Landschafter im modernen Sinne, dass er

---

1) Thausing a. a. O. S. 93.

es mit Bewusstsein und in grossem Massstabe gewesen sei, diese Skizze könnte uns davon überzeugen.“[1])

Wie er die aus so eifrigem Naturstudium gewonnenen Fähigkeiten verwertete, zeigt eine Federzeichnung von 1494 „Der Tod des Orpheus“ (Hamburg, Kunsthalle).

Die Handlung ist in den Figuren getreu einem italienischen Stiche entnommen, aber die in demselben ganz ungeschickt behandelte Landschaft lässt Dürer aus und setzt an ihre Stelle eine Baumgruppe, in der er den Gegensatz zwischen Eichen und Buchen trefflich wiederzugeben weiss, und die auch zugleich in ihrer dunklen Masse einen ausgezeichneten Hintergrund für die sich heller davon abhebenden Figuren bildet.

In den folgenden Jahren beschäftigte sich Dürer gern mit kleinen Landschaftsbildchen, in die er dann eine Staffage einsetzte. Wir finden dies nicht nur in Stichen, sondern auch in Zeichnungen, so in einem Blatte von 1496 (Berlin), das uns einen Mann zeigt, der nach links auf einem Pferde dahinsprengt, während hinter ihm eine Frau sitzt. Die Landschaft war ihm aber die Hauptsache. Links dehnt sich ein Wald mit schön gezeichneten Bäumen aus, ein Grasabhang fällt gegen einen Wasserspiegel ab, der die Mitte des Hintergrundes einnimmt, am rechten Ufer erhebt sich ein Schloss. Das Ganze ist leicht in den Lokalfarben angelegt. Eine undatierte Zeichnung in Berlin zeigt die Hl. Paulus und Antonius in der Einöde, welche, nach der Anschauung der Zeit, als schönes Waldinneres dargestellt ist. Die Bäume zeigen auch hier eifriges Naturstudium.

Jene Zeichnungen, welche Skizzen für auszuführende Bilder waren, zeigen dagegen eine andere Behandlung. Auf diesen wird nur die Anordnung im Grossen und Ganzen veranschaulicht, und die Landschaft nur angedeutet, soweit es nötig war sie der Komposition wegen anzuzeigen. Eine weitere Ausführung benötigte Dürer nicht mehr; nach seinen gründlichen Studien hatte er die Formen der Natur so inne, dass er sich dann darin ganz auf die Ausführung des Werkes selbst verlassen konnte.

---

1) Thausing a. a. O. S. 96. Abgebildet bei Lippmann Nr. 14.

Diese skizzenhafte Art mit wenig Ausführung finden wir auch auf späteren Aufnahmen nach der Natur, wie z. B. auf den Skizzenblättern von seiner niederländischen Reise. So sind in der Hafenansicht von Antwerpen nur die Umrisse gezeichnet. Wozu brauchte er auch mehr? Schnell mit wenigen Strichen den Haupteindruck auf das Papier zu bannen, genügte für einen Künstler wie Dürer vollkommen.

Wir finden aber auch Zeichnungen Dürer's, welche als selbständige Werke gedacht waren und darum vollständig ausgeführt sind. Hierher gehört die sogenannte Grüne Passion von 1504 (Albertina). Auf grün getontem Papiere hat der Künstler die Passion Christi mit der Feder und spitzem Pinsel in schwarz und weiss gezeichnet, sodass der grüne Grund den Mittelton abgiebt. Die Landschaft muss zwar hier zurücktreten und ist nur auf den Hintergrund beschränkt, die einzelnen vorkommenden Motive sind aber auch hier mit der grössten Sorgfalt und Genauigkeit ausgeführt. Am Himmel werden die Wolken sehr schön leicht und duftig mit weisser Farbe aufgesetzt.

Bei dem Blatte der Kreuzigung greift Dürer wieder auf seine schöne Baumgruppe in der Zeichnung „Der Tod des Orpheus“ zurück und bringt eine ganz ähnliche Gruppe hier sehr wirkungsvoll an.

Und wie herrlich, aus überströmendem Gemüte heraus geschaffen, ist das wundervolle Aquarell in der Albertina, auf dem wir in reicher Landschaft Maria mit dem Kinde im Vordergrunde sitzend erblicken.

Um Maria herum sind eine Menge Tiere, unter anderen ein Fuchs an der Kette, eine Eule in einem hohlen Baumstamme, versammelt, ein echt germanischer Zug. Wie getreu der Natur abgelauscht ist, um nur noch eines zu nennen, der Hund links, der einen daherkriechenden Hirschkäfer halb neugierig, halb furchtsam betrachtet. Im Hintergrunde erhebt sich eine reich gegliederte Berglandschaft; auf verschiedenen Strassen nahen sich die Züge der hl. drei Könige.

Das Gefolge des einen ist gerade links in einem Hafen mit

der Landung beschäftigt. Im Mittelgrunde rechts steht eine Mühle am Wasser, von der her Josef herankommt, während ihm ein Storch gravitätisch entgegenschreitet. Auf dem Berge in der Mitte sehen wir bei ihren Herden die Hirten, die gerade die Verkündigung der Engel hören. Das Bild zeigt ausser der schönen, in den Lokalfarben leicht angelegten Landschaft, auch noch einen, nur germanischen Künstlern eigenen, harmlosen Humor, in der Art, wie den ernsten, nur mit dem heiligen Ereignisse beschäftigten Menschen, als Gegensatz das fröhliche Treiben der nichts ahnenden, sorglosen Tiere gegenübergestellt ist.

Selbst in den Randverzierungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilian's brachte Dürer fein empfundene landschaftliche Motive. Ein Gebiet, auf dem es keinem anderen gleichzeitigen Künstler eingefallen wäre, solche zu verwerten. Wie sich Dürer während seines ganzen Lebens in Betrachtung und Studium der Natur bis in alle Einzelheiten vertiefte, zeigen seine zahlreichen Tier- und Pflanzen-Studien, in Aquarell und mit der Feder gefertigt, die jedes Härchen und jede Feder, z. B. an dem Kaninchen und der Mandelkrähe (Albertina), und jedes Fäserchen in den einzelnen Blüten und Blättern der Pflanzen zeigen. Diese Einzelstudien finden sich datiert von 1502—1526. Kein Meister vor Dürer, und auch noch lange keiner nach ihm, hat die Schönheit der Natur sowohl im Grossen, als in dem geringsten ihrer Erzeugnisse so zu erfassen und darzustellen gewusst.

In den Stichen finden wir mancherlei Benutzung seiner Naturaufnahmen oder sonstiger Landschaftszeichnungen. In dem Blatte „Der grosse Hercules" benutzt Dürer dieselbe Baumgruppe wie im „Tode des Orpheus". Das Weiherhaus kehrt im Hintergrunde zur „Madonna mit der Meerkatze" (B. 42) wieder. Das Schloss aus der bereits erwähnten tirolischen Felsenstudie wurde im Hintergrunde des Stiches, die Missgeburt eines Schweines darstellend (B. 95), wieder benützt. Vielleicht ebenfalls auf Aufnahmen von der ersten italienischen Reise zurückgehend, was durch Thausing's mutmassliche Bestimmung, als dem Thale der Etsch entnommen[1]),

1) a. a. O. S. 177 ff.

sehr wahrscheinlich wird, ist die Landschaft in dem Stiche der „Nemesis“ oder der „Grossen Fortuna“ (B. 77). Ein reiches Gebirgsthal, mit einer Stadt am Ufer eines Flusses, in allem sehr liebevoll und genau gezeichnet, liegt unter den Wolken, auf denen Nemesis einherschreitet. Diese Kompositionsart finden wir bei Dürer zuerst und werden sie bei ihm noch öfters antreffen. Es ist dies eine sehr sinnige Art, überirdische Vorgänge, die über den Wolken gezeigt werden, mit ihrer Beziehung zum Irdischen in Verbindung zu bringen. Dass Dürer, wie schon erwähnt, auch einzelne Gehöfte reizvoll fand, zeigt der Stich des „Verlorenen Sohnes“, woselbst die Scheune und alles, was zu einem Bauerngute gehört, mit der gleichen Sorgfalt wie grössere Landschaften dargestellt ist.

In mehreren kleinen Genrescenen aus dieser Zeit bringt unser Künstler reizvolle, landschaftliche Motive. So bei dem Stiche mit der nach rechts reitenden Frau (B. 82), dem Fahnenträger (B. 87), dem lüsternen Alten (B. 93), dem Spaziergange (B. 94) und mehreren anderen. Im Vordergrunde sind Bäume, Felsen und einzelne schön gezeichnete Pflanzen, wie z. B. eine Königskerze auf dem Blatte „Der Spaziergang“, angebracht; den Hintergrund, der oft tiefer liegt, bildet zumeist eine von Hügeln umsäumte Meeresbucht oder ein Flussthal mit einer Stadt oder einem Schlosse.

In diese Zeit, bald nach der Rückkehr aus Italien, fällt auch die Holzschnittfolge der Apokalypse. Nicht überall ist hier Landschaft sichtbar, da der Vorwurf selbst es nicht überall gestattete. Wo sie vorkommt, drückt sie in tiefsinniger Weise die Stimmung aus, wie sie für die Scene erforderlich ist. Demnach ist die Landschaft auf dem Blatte mit den vier Winden ganz öde und reizlos gehalten. Auf dem dritten Blatte (B. 63) erblicken wir, als Gegensatz zu dem erhabenen, mächtig ergreifenden Anblick, den wir durch die geöffnete Himmelspforte gewinnen, eine idyllisch ruhige Landschaft unter den Wolken. In der Mitte sehen wir Wasser, rechts und links von dem mit Bäumen bestandenen, in seinen Berg- und Fels-Formen höchst reizvollem Ufer begrenzt. Diese Art der landschaftlichen Anordnung liebte Dürer überhaupt sehr. In wildem Aufruhr zeigt sich die Natur in dem Bl. 68, wo die natürlichen

Formen, schon dem dargestellten Gedanken nach, wild zerklüfteten, geborstenen Felsen und dem hochaufspritzenden Wasser, in das ein ganzer Berg gestürzt wird, weichen müssen.

Wieder sehr klar und idyllisch sind die Landschaften in Nr. 70 u. 72. Besonders auf letzterem Blatte kehrt die Landschaft unter den Wolken mit der in lieblicher Stille daliegenden Meeresbucht wieder.

Die grosse Holzschnitt-Passion, die wohl in manchen Entwürfen bis 1500 zurückgeht, aber erst 1511 fertig aus dem Drucke kam, zeigt aus denselben Gründen, wie die, ihr in manchem überlegene, Grüne Passion, nur einzelne Landschafts-Motive. Aehnlich verhält es sich mit der kleinen Kupferstich-Passion (1507—1512) in der, wie Kämmerer hervorhebt[1]), hauptsächlich auf die Lichtwirkung Rücksicht genommen ist. Landschaftlich viel reicher sind die Holzschnitte des Marien-Lebens (1504 u. 1505). Bei der Verkündigung an Joachim (B. 78) bildet die Mitte des Blattes wieder Wasser, das links von dunklen Bäumen, rechts von Bergen eingesäumt ist. Eine schöne Alpenlandschaft bildet den Hintergrund bei der Heimsuchung (B. 84). Hinter grossen Bäumen erheben sich hohe Berge, ähnlich behandelt wie beim „Grossen Glück". Vielleicht kann dies auch als Beweis für die erste italienische Reise geltend gemacht werden, denn woher hätte unser Meister sonst, vor dem zweiten Uebergange über die Alpen nach Venedig, solche Gebirgslandschaften so naturgetreu nehmen sollen! Ein Ausblick auf licht gehaltene Landschaft durch ein Thor wird uns bei der Verkündigung Mariae (B. 83) gewährt. Alle vorhandenen Landschaften und Landschaftsteile sind mit grösster Meisterschaft und sorgfältiger Behandlung bis in einzelne Aeste und Pflanzen ausgeführt, und lehnen sich im Charakter an die Textesworte an, wo sich Anhaltspunkte dafür darin finden lassen.

Eine schöne Landschaft, die aber teilweise doch noch den Eindruck des Zusammengesetzten macht, ist auf dem Stiche des „Hl. Hubertus" oder „Eustachius" (B. 57). Für die Burg im Hintergrunde auf dem hohen Felsen, der zwischen den schön be-

---

1) a. a. O. S. 103.

handelten Bäumen sichtbar wird, dürfte wohl das Urbild in der Burg zu Nürnberg zu finden sein. Die Bäume sind nach dem verschiedenen Laube sehr geschickt behandelt. Sehr schön und als wirksamer, dunkler Hintergrund erscheinen die Bäume bei „Adam und Eva“ von 1504.

In späterer Zeit vernachlässigt Dürer die Landschaft zwar nicht, sondern führt sie mit derselben Liebe aus, wo er sie anbringt, wie in dem Stiche „Ritter, Tod und Teufel“ (von 1513, B. 98), auf welchem Blatte der düstere Hohlweg, mit der licht gezeichneten, an Nürnberg erinnernden Burg darüber, und dem zum Teil dürren Gesträuche am Abhange, trefflich die Stimmung des Bildes wiedergiebt. Auch auf dem Stiche der „Melancholie“ von 1513 (B. 74) ist in der Meereslandschaft im Hintergrunde die durch das Bild erweckte Stimmung wiederholt. In den beiden späteren Stichen von 1521, die beide den hl. Christophorus (B. 51 und 52) darstellen, wirken die einfachen Landschafts-Motive, die hinter dem Wasser, durch das der Heilige schreitet, sichtbar werden, doch vollkommen als Landschaftsbild.

Da aber Dürer dann des öfteren sich auf ganz andere Gebiete begab, kehrt die Landschaft in späteren Werken seltener wieder. Das häufigere Vorkommen von Landschaften in früherer Zeit erklärt sich bei Dürer auch aus seinem rastlos vorwärts eilenden Geiste. Nachdem er durch eifriges Studium die Natur vollständig beherrscht hatte, wandte er sich nicht nur in seinen künstlerischen Werken, sondern auch in seinen wissenschaftlichen Bestrebungen anderen Zielen zu.

In den verschiedenen Marien-Bildern, die sich über Dürer's ganze Thätigkeit verteilen, wird oft eine Landschaft angebracht, die auf den verschiedenen Blättern verschiedene Komposition aufweist, immer aber idyllischen, lieblichen Charakter, des öfteren mit Tieren im Vordergrunde, enthält.

In Dürer's Gemälden ist die Landschaft nicht immer ganz so harmonisch, wie in den Zeichnungen, Stichen und Schnitten. Die „Beweinung Christi“ (München, Pin. Nr. 238) enthält eine Landschaft, welche zu den grossen Figuren der Handlung noch ziemlich in alter Art

komponiert ist. Janitscheck[1]) erkennt in diesem Bilde, sowie in dem St. Veiter Altar-Werke, Gesellenhände, vermutet sogar Teilnahme Schaeufelein's.

Dass aber das Münchener Bild nicht ganz Originalarbeit Dürer's ist, wird auch wahrscheinlich durch einen Vergleich der Landschaft hier mit der in anderen seiner Werke.

Wie ganz anders und poëtischer erscheint dieselbe in den unzweifelhaft aus Dürer's Hand allein hervorgegangenen Werken! An Eindrücke von der Reise durch die Alpen erinnert die ferne Landschaft auf der rechten Seite des leider sehr verdorbenen Rosenkranzfestes. Wie natürlich erscheint am Flusse die Stadt, hinter der hohe, in der Fernwirkung schöne Berge sich erheben. Links erblickt man gut ausgeführte, grosse Bäume. Die Landschaft in dem Bilde „Christus am Kreuze“ (Dresden, Nr. 1870) von 1506, ist, trotzdem sie nur einen ganz kleinen Raum unten am Rande einnimmt, vielleicht eine der poëtischsten, die je gemalt wurde.

Das Kreuz mit dem Heilande ragt in den schon völlig verfinsterten, schwarzen Himmel herein, und nur ganz unten erblickt man einige kleine, in hellen Farben gemalte Birkenbäume, die allein die tiefernste Wirkung des Bildes mildern. Es ist hier malerisch der gleiche Gedanke ausgedrückt, wie im Charfreitagszauber in Wagner's „Parsifal“, nämlich dem furchtbar traurigen, heiligen Ereignisse gegenüber, die Freude der Natur, die gleichsam an der dadurch erlangten Erlösung des Menschen auch mit Teil nimmt.

Schön und dabei ganz einfach in der Komposition, ist die Landschaft in dem, uns nur in Juvenel's Kopie erhaltenen Heller-schen Altare mit der Himmelfahrt Mariä. Keine grossartige Gegend, die damals so gerne und oft unnatürlich gemalt wurden, zeigt dieses Bild.

Eine frische, grüne Wiese mit einigen Birkenbäumen, ein Wasserspiegel in der Mitte und Hügel am Horizonte; mit diesen einfachen Mitteln ist eine lachende Landschaft, wie sie unbedingt auf das Gemüt wirken muss, zu stande gebracht.

---

1) a. a. O. S. 336 f.

Vortrefflich in den einzelnen Teilen, aber schon durch die ungeheuere Figurenzahl etwas unruhig wirkend, ist die Landschaft in der „Marter der 10 000“ (von 1508. Wien, kaiserl. Galerie Nr. 1528).

Eine der reizvollsten und dabei wieder höchst einfach behandelte Landschaft enthält Dürer's berühmtes Allerheiligen-Bild vom Landauer'schen Altare (vollendet 1511. Wien, kaiserl. Galerie Nr. 1527), das nun endlich in getreuer Nachbildung den ihm vom Meister selbst zukomponierten Rahmen erhalten hat. Den grössten Teil des Gemäldes nimmt die Anbetung der Heiligen Dreieinigkeit durch die gesamte Menschheit und die Heiligen in den Wolken ein, und unten dehnt sich eine weite Landschaft aus, die vollständig die hehre Freude, welche über den Wolken durch die Anbetung sich kund giebt, in der Natur wiederspiegelt. Die Mitte nimmt eine hellbeleuchtete Meeresbucht mit spiegelglatter Fläche ein, links liegt eine Stadt am Ufer, vor der sich über leicht gewelltes Land eine herrliche Wiese ausdehnt. An dem Wege, der über dieselbe nach der Stadt führt, an dem Wagenspuren und einzelne Steinchen mit der grössten Sorgfalt, aber doch niemals kleinlich, wiedergegeben sind, stehen einige vortrefflich gemalte Bäumchen. Rechts erblicken wir nur lachenden Wiesengrund mit einigen, denselben unterbrechenden Bäumen. Hier hat sich auch der Meister selbst, wie er es öfters that, stehend dargestellt.

Natürlich war es hier nicht möglich auf sämtliche Werke dieses herrlichen Meisters einzugehen, doch das Gesagte wird genügen, Dürer als einen tiefsinnigen, poëtischen und seiner Zeit weit vorauseilenden Künstler zu erkennen.

Wie sehr Dürer dabei im vollsten Bewusstsein handelte zeigen seine wissenschaftlichen Bestrebungen, seine Perspektive, die 1525 gedruckt, schon 1531 von Rodler in einer leichter fasslichen Form wieder gedruckt wurde, und zugleich das erste derartige Werk eines germanischen Künstlers ist; sie enthält auch ein kurzes Kapitel über Perspektive in der Landschaft. Ferner wird dies bewiesen durch den Umstand, dass Dürer selbst ein Werk über Landschaftsmalerei schrieb, und endlich durch viele seiner Aussprüche, wie z. B. folgender: „Aber das Leben in der Natur giebt zu erkennen

die Wahrheit dieser Dinge, darum sieh sie fleissig an, richte Dich danach und gehe nicht von der Natur in Deinem Gutdünken, dass Du wollest meinen, das besser von Dir selbst zu finden; denn Du würdest verführt. Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie."

Wie sehr Dürer's Kunst in Ansehen stand, beweist, dass auch viele italienische Künstler, sogar Raphael, Dürer'sche Figuren und vor allem seine landschaftlichen Hintergründe in ihren Werken wieder benutzten.

Die Landschaft von dem Blatte „Die Madonna mit der Meerkatze" (B. 42) findet sich auf italienischen Stichen getreu kopiert wieder, und Raphael benutzte als landschaftlichen Hintergrund in den Loggien des Vatikans die Einsiedlerhütte aus dem „Hieronymus in der Wüste" (B. 61), die Baumgruppe des „Grossen Hercules" (B. 73) und das Schloss von dem Stiche „Das Meerwunder" (B. 71). Vasari zählt unter anderen Giovanni Bellini, Andrea del Sarto und Jacopo Pontormo als Nachahmer Dürer's auf[1]).

Wer Dürer mit Verständnis betrachtet, dem muss sich unwillkürlich Hans Sachsens Wort aus den „Meistersingern von Nürnberg" aufdrängen:

„Ehrt Eure deutschen Meister."

Dürer's gewaltige Persönlichkeit wirkte natürlich mächtig auf seine Zeitgenossen, und mehrere waren auch eine Zeit lang, bis ungefähr 1505, in seiner Werkstatt thätig. Hier begegnet uns zuerst

Hans Leonhard Schaeufelein (um 1480—1540).

Ausser einigen Gemälden ist er mir aus mehreren Holzschnitten (B. VII. S. 254) bekannt. In den Holzschnitten ist die Landschaft nur ziemlich grob dargestellt. Zumeist enthalten sie Scenen aus dem Leben Christi, besonders aus der Passion. Die Scene spielt entweder in Landschaft, oder wir können eine solche durch Bogen und Fenster in der Architektur erblicken.

Die Motive, aus welchen Schaeufelein seine Landschaften bildet,

1) Siehe Genaueres bei Thausing a. a. O. S. 351 ff.

sind sehr einfach, zumeist nur Bäume, öfters einige Felsen. Das Laub der Bäume wird auf zwei verschiedene Arten gezeichnet; entweder wird es in grössere, knollig gezeichnete Massen aufgelöst, die dann durch einfache Kreuzschraffierung getönt werden, oder es hängt in spitz zulaufenden Streifen von dem Stamme herab, ohne jedoch einen, wohl angestrebten, weidenartigen Charakter zu erreichen, da es zu schwer wirkt.

Oefters tritt auch ein, bei den germanischen Künstlern überhaupt beliebter, dürrer Baum in sorgfältiger Zeichnung auf. Die Felsformen sind zuweilen zu schroff. Der Boden wird nur in einigen Strichen gezeichnet.

Einen ähnlichen Charakter zeigen Schaeufelein's Gemälde, von denen das Germanische Museum zu Nürnberg, sowie die Galerien zu München und Schleissheim die meisten besitzen. Auffallend ist in diesen Werken, dass er über die Landschaft oft, statt des Himmels, noch nach alter Art Goldgrund legt.

Auch hier wird das Laub in eigentümlich knolliger Art gemalt; die Figuren der Handlung sind des Oefteren zu gross im Verhältnis zur Landschaft, und dieselbe zeigt nur eine geringe Tiefe. Waagen schreibt dem Schaeufelein auch das Bild der Wiener kaiserlichen Galerie mit dem hl. Georg zu (Nr. 1507). In vielem, wie dem Baumschlage, zeigt dasselbe wirklich eine ihm ähnliche Art, ist aber in manchem zu fein für ihn ausgeführt.

Auch Schaeufelein scheint, wie Dürer, öfters seine Stellung zur Reformation in Bildern ausgedrückt zu haben, wie in dem Holzschnitte, in dem Christus mit der Weltkugel in der Linken in der Landschaft steht. Rechts von Christus ist ein Kornfeld, links ein Weinberg dargestellt; also eine Beziehung auf das hl. Abendmahl in beiderlei Gestalt.

Ein Meister, welcher in Komposition und Zeichnung mehr von Dürer angenommen hat als Schaeufelein, ist

Hans Suess von Kulmbach (1475—1522).

Seinen an Dürer erinnernden Landschafts-Charakter können wir sehr gut an dem Bilde „Die Anbetung der hl. drei Könige" (Berlin Nr. 596A) kennen lernen. Die Scene ist, ähnlich wie bei Dürer's Bildern gleichen Inhaltes, in eine Ruine versetzt. Auf dem

Gemäuer wuchern kleine Gesträuche, und einige Vögel haben sich daselbst niedergelassen. Durch den Thorbogen und eine Bruchstelle der Mauer geniessen wir einen Blick in eine hübsche hügelige Landschaft, die recht stimmungsvoll gehalten ist. Die Bäume im Mittelgrunde sind breit gemalt, die ganze Landschaft ist leicht und duftig behandelt. Die Farbe geht von Gelbgrün in Blaugrün über.

Die Gemälde Kulmbach's, welche am meisten Landschaft enthalten, sind die Bilder in Krakau.

Leider kenne ich sie nicht aus eigener Anschauung.

Nach Janitscheck[1]) sind die Landschaften hier besonders durch ihre Lichtwirkung ausgezeichnet, schön in den einzelnen Motiven behandelt und erinnern zum Teil an Grünewald, zum Teil an Altdorfer.

Mit

Georg Penz (um 1500—1550)

beginnt die Reihe der sogenannten Kleinmeister. Von Gemälden sind uns fast nur Bildnisse überliefert. Ich kenne nur ein Bild mit Landschaft von ihm, dieses ist ein Triptychon mit der Kreuzigung (Wien, kaiserl. Galerie Nr. 1632). In demselben zeigt die Landschaft noch ziemlich alte Art, besonders in den schroffen, nadelförmigen Bergformen. Viel besser tritt uns die Landschaft in seinen Stichen entgegen. Dieselbe wird hier sorgfältig ausgeführt; der Horizont ist richtig angesetzt. Die Trennung der Gründe ist oft zu schroff, da er auf den fein durchgeführten Vordergrund gerne den ganz hell gehaltenen Hintergrund plötzlich folgen lässt. Der Charakter der Landschaft ist durchaus deutsch, auch wo er in seinen späteren Werken in den Figuren italisierend wird. Die Bäume werden vorne sehr dunkel und ziemlich breit gezeichnet. Im Hintergrunde zeigen sich Anhöhen und Gebäude unter Bäumen. In Stichen allegorischen Inhaltes, wie Darstellungen der Liebe, der Keuschheit etc., mit darunter geschriebenen lateinischen Distichen, bringt er zuweilen römische Ruinen an.

---

1) a. a. O. S. 375 ff.

Andere solche allegorische Blätter von Penz sind die fünf Sinne (B. 105—109), und die sechs Triumphe nach Petrarca (B. 117—122). Zuweilen muss sich Penz auch perspektivischer Hilfsmittel bedienen, doch bringt er dieselben, wohl von den Niederländern übernommen, sogar unrichtig an; so auf dem Stiche „Horatius Cocles die Brücke vertheidigend“ (B. 80), wo diese Brücke selbst in Schlangenlinien gezeichnet ist.

Wie sehr Penz von Dürer abhängig war, zeigen auch seine Kopien nach diesem Meister, wie z. B. nach dem „Meerwunder“, das er freilich im Formate veränderte.

Sehr fein in der Ausführung ihrer Stiche, treten uns die Brüder Beham entgegen.

Der ältere,

Hans Sebald Beham (1500—1550. B. VIII),

war fast ausschliesslich Stecher. Seine Blätter haben beinahe alle kleines Format und zeigen eine Scene in äusserst fein ausgeführter Landschaft. Bei ihm, wie bei Penz und vielen anderen tritt der Dürer'sche Einfluss in der ganzen Komposition deutlich zu Tage. Die Handlung wird gern in lichten, aber doch gut ausgeführten Figuren vor eine dunkel gehaltene Baumgruppe oder einen Felsen gestellt, so dass sie sich schön und deutlich dagegen abhebt. An der Seite ist dann noch ein Ausblick nach einer einfach gebildeten Gegend; Wasser und eine Stadt, ein Schloss und schöne Hügel sind ihre Bestandteile. Aehnlich, aber etwas gröber in der Ausführung ist Beham in seinen grösseren Holzschnitten, die oft nur Wiederholungen der kleineren Stiche sind, wie z. B. in der Schnitt- und Stichfolge des verlorenen Sohnes. In dieser Folge taucht auf mehreren Blättern aus dem sonst flachen Mittelgrunde eine Gruppe schroffer Felsen auf, die an Motive in der fränkischen Schweiz erinnern.

Wo es Beham aber notwendig oder passend erschien, wird die Landschaft auch vollständig umgebildet. In einem Stiche mit der Darstellung des Sündenfalles ist der Baum sinnbildlich in ein Gerippe umgewandelt, die Arme gehen aber wieder in Aeste über, die mit dem den Stamm darstellenden Skelette eine Kreuzesform bilden.

Barthel Beham (1502—1540)

war sowohl Maler, als Stecher. Während er aber in seinen Stichen, seinem Bruder Hans Sebald gleich, Dürer'sche Art beibehält, gemahnt er in den Gemälden in der knolligen Laubbehandlung an Schaeufelein; so in dem Bilde „Christus am Oelberge" (Berlin, Nr. 631); oder er bringt weit öfter als Landschaft prächtige Renaissance-Bauten oder sonstige Architektur als Hintergrund.

Auch viele Monogrammisten folgten den Spuren Dürer's, oder versuchten es wenigstens.

Hierher gehört der Meister CB von dem ein Stich aus dem Jahre 1531 erhalten ist, dann der Meister mit dem Zeichen (Nagler, Monogr. II. Nr. 1834 und Pass. S. 260); auch der Stecher, der seine Blätter mit *C G* bezeichnet und der mit den verschlungenen Anfangsbuchstaben oder C S (Pass. IV. S. 109 u. B. VIII. S. 109) gehören hierher.

Martin Treu, mit dem Zeichen MT, erinnert in seinen Holzschnitten an die Beham's (B. IX).

Nicht nur auf Franken, auch bis an den Oberrhein erstreckte sich der Einfluss von Dürer's Kunst. Der bedeutendste Künstler der oberrheinischen Schule war

Mathias Grünewald,

über dessen Leben nur wenig bekannt ist. In seinen Werken erscheint er bis zur Grausamkeit wahr und zeigt sich als bedeutender Kolorist. Von seinen wenigen erhaltenen sicheren Gemälden kenne ich kein einziges nach Anschauung des Originals, ausser dem Altare in der Münchener Pinakothek. Auf dem linken Flügel des Isenheimer Altares (jetzt im Museum von Kolmar) sitzt Maria mit dem Kinde in einer prächtigen Gebirgslandschaft, darüber öffnet sich der Himmel, und man sieht von Gott Vater aus eine Schar jubelnder Engel sich zur Erde herablassen.

Aeusserst stimmungsvoll und in ihrer erhabenen Einfachheit ganz modern wirkend ist die Landschaft in der Kreuzigung (ebenfalls im Museum zu Kolmar). Unter dem dunklen Himmel werden nur einige, ebenfalls ganz dunkel gehaltene Höhenzüge sichtbar

Hans Baldung Grün (um 1476—1545)
war sowohl von Dürer, als von Grünewald beeinflusst. Er war nicht nur Maler, sondern arbeitete auch für den Holzschnitt (B. VII. S. 305). In den Schnitten legt Baldung das Hauptgewicht auf die Darstellung; die Landschaft wird dabei in grossen Zügen angegeben.



Hans Baldung: Ruhe auf der Flucht. Wien, Akademie.

Die landschaftlichen Motive bleiben sehr einfach. Dem Baldung eigentümlich ist eine flockige, oder in Strähnen herabhängende Behandlung des Mooses an den Aesten der Bäume; zuweilen geht sogar das Laub in diese Art über. Dieselbe Eigentümlichkeit kehrt

auch in seinen Gemälden wieder. Dies sehen wir besonders in dem ganz idyllisch gehaltenen, nebenstehenden Bilde der „Ruhe auf der Flucht" (Wien, Akad. Galerie Nr. 545). Unter einem Baume, in dessen Zweigen Stieglitze sitzen, ruht Maria mit dem Kinde an einer Quelle. Links sieht man schön behandeltes Gesträuch auf einem Abhange, aus dem die Quelle hervorkommt; rechts blickt man tiefer in eine bergige Landschaft mit einem Flusse. Von den Aesten des Baumes hängt das Moos in der beschriebenen Art. — Sehr einfach in den Motiven, aber dennoch vortrefflich zum dargestellten Vorgange passend, ist die Landschaft in der „Flucht nach Aegypten" im Dome zu Freiburg i. Br. Wir sehen nur links eine Palme, welche von Engelchen niedergebogen wird, an der Maria, von Josef begleitet, vorüber reitet. Im Vordergrunde sind einige Pflanzen, darunter eine Schwertlilie, ferner ein Vogel und eine Schnecke angebracht.

Eigentümlich sind die Landschaften auf zwei allegorischen Gemälden im Germanischen Museum behandelt (Nr. 186 und 187) Die Figuren sind in einem Walde gedacht; der Grund ist aber ganz dunkel angelegt, und darauf sind in lichter Farbe die Bäume aufgesetzt; auf dem einen Bilde ist wenigstens noch ein in Nebel gehülltes Thal sichtbar.

Auch die Holzschnitte behandelte er zuweilen farbig, durch Druck in verschiedenen Platten in der sogenannten Helldunkel-Manier.

Diese Art des Schnittes in farbigen Platten finden wir auch bei einem anderen oberrheinischen Künstler

Johann Wechtlin

wieder. In seinen Holzschnitten, meist religiösen Inhaltes, bringt er nur einfache landschaftliche Motive. Eigentümlich aber ist, dass er die Berge des Hintergrundes ganz ohne Umrisse, nur im Drucke mit blauer Farbe herstellt.

Von Monogrammisten gehören dieser Schule an der Meister mit nebenstehendem verschlungenen E L (Nagler, Monogr. II. Nr. 1660), bei dem Brulliot den Charakter des Lucas van Leyden erkennen will und ihn mit Claude Corneille von Lyon verwechselt, da er statt E L das Monogramm als C C L liest.

Der Meister ist aber, nach den Trachten zu urteilen, sicher deutsch und erscheint nach dem knolligen, dann in Flechten überhängenden Laube mit Baldung verwandt.

P P W Von einem Meister mit nebenstehendem Monogramm (Nagler, Monogr. IV. 3233), der um 1500 arbeitete, besitzen wir Ansichten von verschiedenen rheinischen Orten, wie Konstanz, Schaffhausen, Biberach in Landkartenart (Pass. II. 160).

Albrecht Altdorfer (um 1480—1538)

ist ein oberdeutscher Meister, der Aehnlichkeit mit Dürer und der oberrheinischen Schule zeigt. Wiewohl in den meisten seiner Werke die Landschaft eine grosse Rolle spielt, so dass er meistens hauptsächlich als Landschafter aufgefasst wird, erreicht er doch darin Dürer keineswegs. Betrachten wir zuerst seine Stiche. Hier finden wir viele, besonders kleine Werke, die in dem sehr fein behandelten, aus Bäumen und Felsen bestehenden Hintergrunde ähnliche Art der Ausführung wie die Werke der Beham's aufweisen. Zumeist geht die Handlung der dargestellten Scene im Vordergrunde unter grossen Bäumen vor sich, im Hintergrunde werden dann noch Berge mit einer Burg und Wasser sichtbar. Als Staffage setzt Altdorfer in diese Blätter Scenen, die er nicht nur der Bibel, sondern auch der Mythologie oder dem Genre-Fache entnimmt. In den ähnlich behandelten Holzschnitten dagegen finden sich fast nur Scenen aus der Bibel.

Unter allen diesen Werken finden sich nur zehn radierte Blätter, die wirklich reine Landschaftsbilder sind. Diese sind aber merkwürdigerweise nur ganz skizzenhaft behandelt, so dass sie ganz hell und unausgeführt erscheinen. Doch scheinen sie Aufnahmen nach der Natur zu sein, da einmal darunter eine Gebirgsgegend mit einem Schlosse und einer Stadt vorkommt, die ich entschieden für eine Ansicht von Kufstein halte. Auch die anderen Blätter zeigen Gebirgsansichten, und zwar meistens so aufgenommen, dass man von einem Hügel im Vordergrunde in den tiefer gelegenen Mittelgrund blickt.

In der Mitte des erhöhten Vordergrundes liebt es Altdorfer eine Tanne anzubringen.

Vielleicht kann die flüchtige Behandlung dieser zehn Blätter durch die neun Stück, welche davon aus der Sammlung Fries in die kaiserliche Hof-Bibliothek zu Wien kamen, erklärt werden. Diese neun Blatt sind nämlich hier ganz leicht in den Lokalfarben angelegt, und zwar grün, gelb, blau; die Häuser und einige lichte Wolken, besonders am Horizonte, sind röthlich.

Dadurch verlieren sie aber vollständig ihren flüchtigen Charakter und erscheinen als ausgeführte Landschaftsbildchen. Dass diese Bemalung nicht später geschah, sondern von Altdorfer's eigener Hand herrührt, ist schon darum sehr möglich, weil die hier verwandten Farben auch mit den Oelgemälden Altdorfer's übereinstimmen.

Vielleicht waren alle Abdrücke ursprünglich für diese Behandlung bestimmt, kamen aber später des niedrigeren Preises wegen zumeist ohne dieselbe in den Handel. Auch die Handzeichnungen Altdorfer's tragen den gleichen flüchtigen Charakter, da sie nur wenig ausgeführt sind. Die meisten davon machen den Eindruck, als seien sie nicht nach der Natur, sondern frei aus dem Kopfe gezeichnet; wie er überhaupt trotz vieler höchst erfreulicher Ansichten, im Ganzen viel leichtfertiger als Dürer erscheint. Selbst in manchen Gemälden fällt eine flüchtige Behandlung der Landschaft auf; so in dem „Martyrium des hl. Quirinus" (Schleissheim), wiewohl hier die Landschaft eigentlich die Hauptsache ist.

Schöne Gemälde Altdorfer's finden sich besonders in den Galerien von München und Berlin. Die ihm in Wien zugeschriebenen, unbezeichneten Bilder werden neuestens angezweifelt.[1]) Auch in Altdorfer's Landschaften, in Gemälden sowohl, als Zeichnungen, finden wir das uns von Baldung her bekannte strähnige Laub an den Bäumen wieder. In Gemälden liebt er besonders einen gelben Lokalton, den wir schon auf frühen Bildern, wie den Heiligen „Franciscus und Hieronymus" (Berlin, Nr. 638) entdecken können. Dazu bringt er gern röthliche Beleuchtung am Horizonte; was alles mit den aquarellierten Radierungen übereinstimmt. In der Komposition ist er am glücklichsten, wo er sich mit einfachen Motiven, einigen Bäumen, die einen Waldessaum

---

1) In Friedländer's Monographie über Altdorfer. Leipzig, Seemann 1891.

oder ein Waldinneres darstellen, begnügt. In anderen Werken, wie der „Ruhe auf der Flucht“ (Berlin, 638 A), wo er einen grösseren Landschaftsabschnitt geben will, wird er leicht etwas zu überladen. So ist in dem genannten Bilde das Haus vorne rechts zu der übrigen Ortschaft zu gross, und dahinter steigt die sonst sehr natürlich und schön behandelte Uferlandschaft doch etwas zu stark an. Im Ganzen erblicken wir in Altdorfer einen Meister, der zwar zuweilen etwas zu flüchtig ist, doch die Landschaft mit verständigem Blicke zu erfassen und in Stimmung zu setzen weiss, worin er unter seinen Zeitgenossen wohl nur von Dürer übertroffen wird.

Ein dem Altdorfer sehr verwandter Meister ist

Wolfgang Huber,

von dem besonders das Berliner Kupferstichkabinett mehrere Schnitte, Stiche und Handzeichnungen besitzt. Im Charakter der Stiche und Zeichnungen erinnert er vielfach an Altdorfer. Als guter Darsteller landschaftlicher Stimmungen zeigt er sich in dem Holzschnitte „Christus am Kreuz“ (Pass. 10). Ein Baum neben dem Kreuze erscheint wie vom Sturme gepeitscht; der Himmel ist vollständig bedeckt, die Sonne scheint aber immer noch etwas durch. Diese Wirkung erreichte Huber dadurch, dass er einen Teil des Himmels in strahlenförmigen aber kurzen Strichen zeichnete. In Berlin befinden sich mehrere aquarellierte Zeichnungen von ihm, in Deckfarben ausgeführt.

Wir sehen z. B. eine Stadt an einem Flussufer, unter einem steil abfallenden Felsen. Am Himmel ist in roten Tönen Morgen- oder Abendröte angedeutet.

Die übrigen Farben sind besonders Gelb und Blau, also dieselbe Farbenreihe, die wir schon bei Altdorfer kennen lernten. Die Farbenwirkung ist aber etwas schwer geraten. Die Bäume sind in feinen Punkten und Strichen aufgesetzt; die Spiegelung der Gebäude und Bäume im Wasser ist sorgfältig wiedergegeben. Ein anderes Blatt, offenbar eine Studie nach der Natur, zeigt auch in dem höher liegenden Vordergrunde, von dem aus die Ansicht eines See's aufgenommen ist, Anlehnung an Altdorfer. In welcher Art Huber bei solchen Aufnahmen vorzugehen pflegte, zeigt eine un-

vollendete Studie in Berlin. Die allgemeine Anordnung ist ganz flüchtig mit dem Pinsel in leichter blauer Farbe angegeben, und danach begann Huber die weitere Ausführung in Deckfarben vom Hintergrunde aus.

Auch bei mehreren Monogrammisten finden wir ähnliche Art wie bei Altdorfer, und scheinen diese von ihm abhängig zu sein. Das hängende Laub finden wir wieder bei dem Meister mit nebenstehendem Zeichen (Nagler, Mon. III. Nr. 1722), H·W·G u. in den Holzschnitten des Meister mit dem Zeichen HF od. HF der um 1516 arbeitete (B. VII. 425, P. III. 440 und Nagler, Mon. III. Nr. 896). Ferner gehören hierher der Meister J S, der Meister [Monogramm] (B. VIII. Nagler, Mon. IV. Nr. 3979), und der sich mit HP bezeichnet. Auch Melchior Feselen schloss sich an Altdorfer's Richtung an, vergröberte dieselbe aber etwas.

Augustin Hirschvogel (1503—1554)

war ein Stecher, der in der Komposition sich ebenfalls von Altdorfer beeinflusst zeigt, aber in der Ausführung noch flüchtiger wird. In seinen Stichen nach der Bibel bringt er immer einen landschaftlichen Hintergrund, der aber nicht weiter ausgeführt, sondern nur skizzenhaft angedeutet wird; selbst die Bäume werden oft nur leicht in den Umrissen gezeichnet. Dreiundzwanzig reine Landschaftsblätter von ihm, die zumeist Ansichten deutscher Städte und Ortschaften zeigen, sind ebenso leicht behandelt, aber recht hübsch in der Anordnung gehalten. Diese Ansichten zeigen in der Art der Aufnahme von einem erhöhten Standpunkte Altdorfersche Kompositions-Weise. Mehrere seiner Zeichnungen sind offenbar Studien nach der Natur, doch wird er zuweilen etwas manieriert.

Vorn bringt Hirschvogel grosse Bäume mit hängendem Laube, im Mittelgrunde sieht man ein Flussthal mit Gebäuden; zackige Berge bilden den Hintergrund. Auch in das Studium von Einzelheiten versenkte er sich. So ist in einer aquarellierten Stadtansicht (Berlin) ein hölzerner Steg, der über den Fluss nach der Stadt führt, am sorgfältigsten ausgeführt und erscheint eigentlich

als die Hauptsache. Die übrige Landschaft ist leicht über der Federzeichnung in den Lokalfarben angelegt und zeigt gutes Verständnis der Perspektive.

In einigen Stichen findet sich bei Hirschvogel eine Richtung, die besonders die Stecher der zweiten Hälfte des Jahrhunderts viel betreten, angebahnt. Es sind dies Werke von mehr geographischem, als künstlerischem Interesse. So eine auf einem langen Streifen gegebene Ansicht von Nürnberg. Aus dem Jahre 1547 stammen zwei derartige Aufnahmen von Wien. Das Blatt B. 136 zeigt gar nur eine Landkarte von Polen. Auch die Türkenkriege beschäftigen schon sein Interesse, und so sehen wir unter seinen Werken mehrere Bildnisse türkischer Herrscher (B. 14—18).

S. P. 1513. Dem Hirschvogel ähnlich ist der Meister mit nebenstehendem Monogramm (Pass. IV. S. 155, Nagler, Mon. V. Nr. 240), der reine Landschaftsstiche bringt. In der Komposition ist er offenbar von Dürer beeinflusst, in der Ausführung wandelt er aber die Wege Hirschvogel's. In der Technik diesem ähnlich

P S. ist auch der Stecher mit nebenstehendem Zeichen (Nagler, Mon. IV. Nr. 3300).

Zu feinerer und sorgfältigerer Ausführung kehrt

Hans Sebald Lautensack (1524—1563)

wieder zurück.

Wir besitzen eine Reihe hübscher Landschafts- und anderer Stiche von ihm, die zwar zuweilen in einzelnen Teilen der Natur nicht ganz gerecht werden, aber im Ganzen doch sehr gut wirken. Auch er bringt nur kleine Landschaftsabschnitte, die alle den Charakter fränkischer Gegenden tragen. Wir finden Städteansichten am Wasser und bewaldete Thäler mit Mühlen darin. Auch die Erscheinungen in der Luft, wie das Durchbrechen der Sonne durch die Wolken, werden von Lautensack sorgfältig beobachtet. In die Landschaft setzt er oft eine Staffage aus der Bibel; doch finden sich auch viele reine Landschaftsstücke, besonders in kleinen Stichen (B. IX. Nr. 24—35). In diesen liebt er es, gebirgige Thäler darzustellen. In dem dunkler gehaltenen Vordergrunde stehen Bäume und Felsen, der Hintergrund zeigt in lichterer Zeichnung Felsen und Gebäude.

Das Laub der Bäume wird zumeist gut und natürlich gezeichnet; zuweilen verfällt er aber in die knollige, schwere Art Schaeufelein's. Auch bei Bildnissen bringt Lautensack landschaftliche Hintergründe, wie in den beiden Bildnissen des Erzherzog Karl (von 1554, B. 16) und des Kaiser Ferdinand (B. 15). In letzterem sehen wir, dass er die Landschaft im Hintergrunde passend zu der dargestellten Persönlichkeit wählte. Zu Kaiser Ferdinand giebt er eine Ansicht von Wien; zu dem Bildnisse des Pfarrers Hieronymus Schurstab setzt er in den Hintergrund eine als „St. Leonhard's Kirch"" bezeichnete Kirche. In anderen Bildnissen (B. 9—13) haben wir durch ein Fenster noch einen Ausblick auf hübsche Landschaft.

Wenn auch Lautensack sowohl im geistigen Gehalte seiner Werke, als in der verständigen Anordnung weit hinter Dürer zurückbleibt, so ist er doch ein Meister mit ernstem Streben und durchaus nicht so manieriert, wie es oft von ihm behauptet wird. Seine Landschaftsbildchen zeigen sorgfältige und meist natürliche Durchführung und wirken meistenteils recht erfreulich.

Ein weniger bedeutender, aber in seinen landschaftlichen Kompositionen stark von Dürer beeinflusster Stecher ist

Ludwig Krug.

In der schwäbischen Schule treffen wir zuerst in

Hans Burgkmair (1473—1531)

eine ausgeprägte künstlerische Persönlichkeit. Seine Landschaften in Gemälden und Holzschnitten sind klar komponiert, wirken aber nicht so naturwahr, wie die Dürer's oder auch Altdorfer's. Die Perspektive ist öfters noch zu ansteigend, auch die Farbenübergänge sind nicht immer ganz richtig, zuweilen etwas zu kalt.

Auf dem ihm zugeschriebenen Altare der Wiener kaiserlichen Galerie (Nr. 1468) befinden sich auf den Aussenseiten der Flügel vierundzwanzig kleine quadratische Bilder mit Scenen aus den Evangelien, deren Text beigeschrieben ist. In diesen Bildern sind die Gründe übereinander gelegt. Im Vordergrunde erscheinen meistens Bäume, die dunkel und breit behandelt sind. Das Laub ist im Vordergrunde öfters Blatt für Blatt gezeichnet, nach dem Hintergrunde geht es in getupfte Behandlung über, oder es wird

in kleinen Pinselstrichen ausgeführt, so dass eine Verschiedenheit der Laubarten angedeutet ist. Wo Architektur vorkommt, ist eine auffallende Bevorzugung romanischer Bauten zu bemerken. Die Einzelheiten werden sorgfältig durchgeführt. Das Wasser, das sehr oft auf diesen Bildern angebracht ist, zieht sich in gewundenem Laufe durch die Gründe. Die Spiegelung der Ufer im Wasser ist mit Liebe beobachtet; die Wellen werden im Vordergrunde durch leichte, weisse Linien auf dem lichtblauen Grunde eingezeichnet. Auch die Durchsichtigkeit des Wassers versucht Burgkmair nachzuahmen, so dass man bei der Taufe Christi die Beine noch unter der Oberfläche sehen kann. Felsen im Vordergrund haben bräunliche Färbung; nach dem Hintergrund, der oft in der Farbe zu plötzlich abbricht, gehen sie in Blau über. Eine sehr sorgfältig ausgeführte Landschaft findet sich in dem Bilde von 1510 im Germanischen Museum (Nr. 160), einer unter einem Baumstamme sitzenden Madonna, die dem Kinde eine Traube hinhält. Ein schönes Flussthal mit hohen Bergen, welche den Hintergrund schliessen, sehen wir auf dem Gemälde „Die heilige Familie“ (Berlin, Nr. 584), woselbst im Mittelgrunde einiges Gesträuch angebracht ist; dasselbe ist erst dunkel angelegt und dann in lichterer Farbe gehöht und die Massen eingezeichnet. Dadurch drückt es aber etwas zu schwer nach dem Vordergrunde. Dieselbe Erscheinung werden wir bei Lucas Kranach wiederfinden. Den gleichen Charakter in den Einzelheiten zeigen auch die Landschaften in Burgkmair's Holzschnittwerke der Heiligen aus der Habsburgischen Herrscher-Familie. Aber die Landschaft selbst muss in den Verhältnissen gegen die Personen zurücktreten. Die Landschaften sind trotzdem markig und kräftig gezeichnet; der Vordergrund wirkt manchmal als Kulisse. Der Baumschlag zeigt oft die knollige Art, und auch das hängende Laub findet sich wieder. Auch zu einem andern Werke machte Burgkmair Holzschnitte im Auftrage Kaiser Maxmilian's, nämlich zum „Weisskunig“, in dem wir in grossem Formate mehrere Gebirgslandschaften finden.

Interessant ist auch eine Stelle im Texte daselbst, weil sie ein Beispiel von der Wertschätzung der Landschaftsmalerei in Deutschland im 16. Jahrh. liefert. Es heisst daselbst in dem einen

Kapitel, welches betitelt ist: „Wie der jung weiss kunig malen lernet“ folgendermassen[1]):

„ . . . ; er lernet darynnen gar vleissiglichen, und als er kam, das er anhueb zu malen *die landschaften* des ertrichs, da verstund er erst zum tail die red, so der alt weiss man getan het, das ain jedlicher grosser herr und heerfuerer malen solle kundn.“

In Holzschnitten zur Apokakalypse bringt Burgkmair wenig Landschaft, wo sie aber vorkommt, ist sie in grossen Zügen gezeichnet. Schön durchgeführte Bäume finden sich in Stichen zum alten Testament. Nach der Natur scheint eine Ansicht von Kufstein gemacht zu sein, betitelt: „Kaiser Maximilian Kopfstein Krieg Bairisch.“

An Burgkmair schloss sich an

Georg Breu (nachzuweisen 1502—1538).

Eines seiner bedeutendsten Werke ist das Bild „Maria mit dem Kinde und Heiligen in Landschaft“ (Berlin, Nr. 597A). Die Landschaft ist besonders in dem dichten Buschwerke, den Blumen und Gräsern im Vordergrunde sehr sorgfältig behandelt. Im Mittelgrunde sehen wir drei Bäume, die nach den verschiedenen Laubarten geschieden sind; besonders schön ist eine Buche mit hängendem Laube.

Schon durch den Vorwurf bedingt, ist die Landschaft weniger sorgfältig und etwas mehr phantastisch gezeichnet in der Schlacht bei Zama (München, Pin. Nr. 228).

Hauptsächlich als Bildnismaler erscheint

Christof Amberger.

Doch bringt er auch in den Bildnissen öfters Landschaft im Hintergrunde.

In dem Bilde Paumgärtner's (Wien, kaiserl. Galerie Nr. 1439) ist die ganz blau gehaltene Gebirgslandschaft sehr breit und flüssig behandelt, im Gegensatze zu dem fein ausgeführten Kopfe. In dem männlichen Bildnisse zu Brüssel ist im Hintergrunde eine

---

1) Abgedruckt (Text und Schnitte) im 6. Bande der Jahrbücher der Kunstsammlungen des Oesterreichischen Kaiserhauses. Diese Stelle auf Seite 74.

Landschaft nach der Kompositionsart Dürer's. In der Mitte befindet sich Wasser, rechts und links sind bergige, sehr einfach behandelte Ufer. In der Augsburger Galerie befindet sich eine dem Amberger zugeschriebene „Anbetung der Könige" (Nr. 59) in einer Renaissance-Ruine; durch das offene Thor sieht man den Zug der Könige in Landschaft unter Goldgrund.

Zuweilen, wie in dem Brüsseler Bilde, bedient sich der Künstler noch des schlangenförmigen Weges; auch der Horizont liegt hier noch ziemlich hoch.

Der alten Art des 15. Jahrh. bleibt der Ulmer Meister

Bernhard Striegel (1460—1528)

in der landschaftlichen Komposition noch sehr getreu. Auch den Goldgrund über der Landschaft behält er noch bei.

Merkwürdigerweise ist die Landschaftsmalerei in der Schweiz, trotz der herrlichen Gegend, die doch dazu einladen sollte, um diese Zeit nur schwach vertreten.

Wenig Landschaft findet sich bei

Urs Graf (um 1485— um 1536),

da er hauptsächlich Sittenschilderer des Landsknechtlebens seiner Zeit war. Doch finden sich in Wien und Basel Zeichnungen mit Landschaft von seiner Hand. In der Albertina befindet sich eine Zeichnung, darstellend eine Frau, die sich ziemlich hoch aufschürzt, um einen Bach zu durchschreiten. Im Hintergrunde ist Landschaft mit Bergen und Burgen angebracht. Reine Landschaftsbilder sind zwei Blatt in Basel (Nr. 62 und 65). Beide zeigen Seeansichten mit einer Stadt oder einer Burg am Ufer. Im Hintergrunde sind Gebirgszüge angedeutet.

Der bedeutendste Schweizer Maler im 16. Jahrh. ist

Niklaus Manuel Deutsch (um 1482—1530).

Sein bedeutendstes Werk wohl waren seine Wandgemälde des Totentanzes an der Kirchhofsmauer des Dominikaner-Klosters in Bern, wo jetzt die französische Kirche steht. Noch 1837 hiess das Haus gegenüber „zum Totentanz". Leider ist dieses Werk, da die Mauer abgebrochen wurde, nicht mehr erhalten, doch befinden sich Kopien davon im Museum zu Basel. „Einen besonderen Vorzug besitzt dieser Totentanz auch noch in seinem landschaft-

lichen Hintergrunde."[1]) Es sind im Ganzen sechsundvierzig Bilder in einer Reihe, davon einundvierzig den eigentlichen Totentanz enthalten. Die einzelnen Gruppen zeigen als Hintergrund eine Brüstung, auf der zwei Säulen stehen, welche einen Rundbogen tragen; durch diesen Bogen hat man einen Ausblick auf die Landschaft. „Diese Naturscenen sind meistens heimatliche Gegenden, zumal aus den Umgebungen des Thuner, Bieler und Neuenburger Sees, und mit einem überlegenden Verstande für den künstlerischen Zweck frei behandelt, daher sie zum Schönsten gehören mögen, was in jener Zeit von den Meistern der ober- und niederdeutschen Schule Derartiges geleistet worden ist."[2])

Der Horizont ist auf diesen Bildern gut angesetzt; die Seeufer sind von schön gezeichneten Bergen eingesäumt. Die Entstehungszeit dieses Werkes muss in die Jahre von 1514—1522 fallen, was Grüneisen (a. a. O. S. 164) aus der Geschichte des Dominikaner-Klosters nachweist.

Andere Gemälde von ihm haben sich erhalten in der Bibliothek zu Basel und zu Kolmar. Sie sind teils in Tempera, teils in Oel gemalt.

In Basel befindet sich ein Temperabild von Manuel, das durch einen grossen Baumstamm in zwei Hälften geteilt, rechts und links je eine Scene aus der Geschichte von Pyramus und Thisbe zeigt. Rechts sehen wir eine reiche Landschaft mit einer Stadt, einem See, Hügel und Burg, die ganze Landschaft ist „von hohen, blauen Bergen umschlossen."[3]) Es ist Nacht, Thisbe sucht ihren Geliebten. In der anderen Scene liegt Pyramus tot da, und Thisbe tötet sich mit seinem Schwerte. Die Morgenröte erscheint hinter dunklem Gebirge, im Vordergrunde steht ein Tannenwald. „Das Kolorit ist im Landschaftlichen zu bunt, im Ganzen noch ziemlich frisch."[4])

---

1) S. 163 des Werkes: Niklaus Manuel. Leben und Werke eines Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im 16. Jahrh. von Dr. C. Grüneisen. Stuttgart und Tübingen. Cotta, 1837.

2) a. a. O. S. 163.

3) a. a. O. S. 173.

4) a. a. O. S. 174.

Dieses Bild ist mit dem Monogramme N. M. D. und dem Messer darunter bezeichnet.

Landschaft finden wir noch in dem unbezeichneten Temperabilde „Maria mit dem Kinde im Arm, von Heiligen umgeben". „Eine bunte Landschaft erfüllt den Mittel- und Hintergrund; Berge und Seen, in welchen Gebäude wiederspiegeln, ein Fels mit einer Höhle und freundlicher Durchsicht, Stadt, Strom und Brücke, zuletzt Schneegebirge in der Ferne. Die Komposition ist harmonisch und macht einen grossen Eindruck; die Färbung bunt; im Ganzen eine flüchtige Ausführung, aber frei und keck."[1])

Stimmungsvoll und zur Darstellung gut passend ist die Landschaft in dem Oelgemälde „Die Enthauptung Johannis des Täufers". „Die nächste Umgebung ist architektonisch, die Kerkerthür offen, rechts das Thor des Schlosshofes. Nach hinten zu öffnet sich eine Landschaft; die untergehende Sonne leuchtet matt durch die grauen Wolken, die der Sturm peitscht und zwischen welchen die Blitze zucken."[2]) Auch unter seinen Zeichnungen finden sich landschaftliche Entwürfe, einmal ist darunter eine Gemsenjagd dargestellt[3]). Ridolfi will Manuel unter dem Namen „Emanuello Tedeschi" den Schülern Titians beizählen, was aber doch kaum auf Richtigkeit beruht.

Einen sowohl von der oberdeutschen Schule, besonders Dürer, als auch von den Niederlanden beeinflussten Stil zeigen die Meister der *westfälischen* und der *niederrheinischen Schule.*

Starke niederländische Einwirkung zeigen

Viktor und *Heinrich Dünwegge*

aus der westfälischen Schule. Ihr Triptychon in Dortmund zeigt bei geschlossenen Flügeln hinter den Heiligengestalten einen Vorhang, und darüber erscheint noch Landschaft; also viel zu hoch angesetzt, wie wir es auch bei den frühen Niederländern zuweilen fanden. Im Mittelbilde ist auch noch Goldgrund über die Land-

1) a. a. O. S. 175.
2) a. a. O. S. 180.
3) Nach Grüneisen a. a. O. S. 187.

schaft gelegt. In der Kreuzigung im Germanischen Museum (Nr. 39) erinnert die Stadt im Hintergrunde, die man durch einen Hohlweg erblickt, stark an die Städte von Bles. In der Beweinung Christi (daselbst, Nr. 40) ist überhaupt nur wenig Landschaft, einige getupfte Bäume und im Hintergrunde lichtblaue Berge.

Heinrich Aldegrever (1502—1555)

zeigt sich in der Komposition mehr von Dürer beeinflusst. In dem Stiche „Madonna auf der Mondsichel“ (B. 50), ist darunter noch ein kleinerer Landschaftstreifen angebracht; weist dies schon auf Dürer hin, so sehen wir dessen Einwirkung noch mehr in der Landschaft selbst. In der Mitte ist eine Meeresbucht, welche von bergigen Ufern umsäumt ist. Auf anderen Blättern, wie z. B. das Begräbnis des Reichen aus dem Gleichnisse vom armen Lazarus (B. 47), ist die Handlung im Vordergrunde vor dunklen Felsen zu sehen. Die weitere Landschaft ist dann in Bergen und Bäumen lichter gehalten. Dieser Charakter ist auf allen seinen Stichen wiederzufinden.

Dürer'sche Komposition, aber mit an die Niederländer erinnernden steilen Bergformen, zeigt auch das Bildnis eines jungen Mannes in der Galerie Liechtenstein zu Wien, von 1540. Im Hintergrunde sehen wir wieder eine Meeresbucht in der Mitte, mit bergigen Ufern. Ueber die steilen Felsen sind Burgen und andere Bauwerke verteilt.

Ausser Betracht für uns bleiben die Mitglieder der Familie Tom Ring, welche sich besonders in Bildnissen hervorthaten.

In der niederrheinischen Schule finden wir zwei Meister, welche etwas Dürer'schen Einfluss zeigen. Der eine davon ist

Anton Wonsam von Worms (thätig um 1528—1561)

(B. VII. S. 489 und bei Merlo). In der Landschaft gelangt er aber noch zu keiner freien Entwickelung. In seinen zahlreichen Holzschnitten bringt er nur ganz einfache Motive, einen Baum und steile Felsen. Auch in den Gemälden, von denen ich nur die beiden in der Münchener Pinakothek kenne (Nr. 66 und 67), bleibt die Landschaft einfach. Der Vordergrund wird sorgfältig

durchgeführt, den Hintergrund bilden grüne und blaue Gebirge. Auch den Goldgrund behält er manchmal noch bei (Nr. 67).

Jacob Bink (um 1500— um 1569)

wird oft zu den Nachfolgern Dürer's gerechnet, den er auch öfters kopiert. Aber auch er hat nur wenig Landschaft in seinen Stichen. Am sorgfältigsten ist dieselbe durchgeführt in seinen kleinen Stichen runden Formates mit nur dreiundeinhalb Centimeter Durchmesser. In Stichen, antike Götter darstellend, zeigt er oft im Vordergrunde einen Baum und dahinter durch lichtere Behandlung sehr geschickt tiefer gelegt, eine Stadt und Bäume.

Wenig und flüchtig gezeichnete Landschaft findet sich in den Stichen Ladenspelder's.

Die anderen niederrheinischen Meister zeigen noch ganz niederländischen Einfluss.

In dem Thomas-Altare in Köln zeigt sich Fortsetzung niederländischer Art wieder in der erst über einem Vorhange sichtbar werdenden Landschaft auf den Flügeln, wo wir auch die gerade nach dem Wasser abfallenden Hügel und Felsen wiederfinden. Gleiche Art zeigt auch der Bartholomäus-Altar in der Münchener Pinakothek und Jan Joest von Kalkar in seiner Verkündigung Mariä in Kalkar.

Letzterer Meister ist sogar persönlich als Niederländer nachgewiesen.

In allen den zuletzt genannten Werken zeigen die Landschaften noch grosse Aehnlichkeiten mit denen der Memling, Hugo van der Goes und Quinten Massys, und weisen schöne klare Farben mit blauer Ferne auf.

Auch der

„Meister vom Tode der Maria“

wandelt ganz niederländische Bahnen. In seiner „Kreuzigung“, in der Münchener Pinakothek (Nr. 58), sehen wir die Felskulissen wieder. Der stark ansteigende dunkle Vordergrund ist sorgfältig in allen Pflanzen durchgeführt; die grauen Felsen des Mittelgrundes sind zackig; im Hintergrunde erblickt man noch einen Fluss mit Ortschaften daran. Rechts im Mittelgrunde steht wieder der raumfüllende Baum, den wir schon seit Quinten Massys kennen. Der

Meister vom Tode der Maria bringt ihn überhaupt in vielen seiner Gemälde an; so noch in dem Altare mit dem „Tode der Maria" in München (Nr. 55—57) auf beiden Flügeln; in den beiden Anbetungen der drei Könige in der Dresdner Galerie, in dem Altare mit der Geburt Christi (Berlin, Nr. 578) und in dem Gemälde „Der Tod der Maria" im Museum zu Köln, wo aber ausser den schroffen Felsen auf der linken Seite, zu beiden Seiten leicht gewellte, hügelige Landschaft natürlicheren Charakters erscheint.

Die Färbung geht, auch ähnlich wie bei den Niederländern, vom dunkelgrünen oder braunen Vordergrunde durch lichtere Farbe im Mittelgrunde, woselbst die Felsen, die immer zu schroff gezeichnet sind, grau erscheinen, nach der blauen Ferne über.

Der Horizont wird immer ziemlich hoch gelegt.

Im landschaftlichen Charakter dem Meister des Todes der Maria sehr ähnlich ist

Barthel Bruyn (1493—1553 oder 56)

in den ihm mit grösster Wahrscheinlichkeit zugeschriebenen Bildern.

Im Germanischen Museum wird ihm eine Kreuzigung (Nr. 56) und die hl. Katharina (Nr. 53) zugeschrieben. In der Kreuzigung ist links die Stadt Jerusalem in Renaissanceformen sichtbar, dahinter erheben sich schroffe, lichtblaue Felsen. In der Mitte ist ein Fluss, über den eine Brücke führt, zu sehen. Bei der heiligen Katharina erscheint eine ähnliche Landschaft über einer Mauer. In Berlin befindet sich eine Maria mit Kind (Nr. 639), in einem Gemache gedacht; durch ein Fenster wird noch ein kleiner Landschaftsabschnitt gezeigt. Aehnliches finden wir in dem Bildnisse des Bürgermeisters Browiller im Museum zu Köln.

Ganz anders, als die bis jetzt behandelten deutschen Schulen und doch auch in vielem naturwahr und mit gutem Formengefühl für die Landschaft, tritt uns die *sächsische Schule* entgegen. Ihr Begründer ist

Lucas Kranach d. ä. (1472—1553).

Nur mit Grünewald und mit dem sogenannten Pseudo-Grünewald zeigt er einige Verwandtschaft, welch letzterer sowie Kranach das

Gesträuch im Mittelgrunde zuweilen zu schwer nach dem Vordergrunde drücken lässt.

Das früheste bekannte Gemälde von Kranach ist „Die Ruhe auf der Flucht“ (von 1504), im Besitze des Dr. Fiedler in München. Dasselbe zeigt Kranach schon auf einer bedeutenden Höhe. Die heilige Familie hat sich, von Engeln umgeben, an einem Felsabhange niedergelassen. Der Abhang ist von trefflich gezeichneten, kleinen Bäumen bestanden, und aus demselben sprudelt eine Quelle hervor. Der Vordergrund ist äusserst liebevoll in allen Pflanzen, die man einzeln bestimmen kann, sehr natürlich durchgeführt. In der Mitte erhebt sich eine prächtige, von viel Natur-Studium zeugende Tanne, die in breiter Art, wie es Kranach überhaupt liebt, behandelt ist; rechts davon eine hübsch beobachtete Birke.

Den Hintergrund bildet rechts ein schönes, weites Gebirgsthal. In den meisten von Kranach's Bildern spielt die Landschaft eine grosse Rolle, ohne doch je ganz selbständig zu werden, wie sie es bei Dürer wenigstens in den Zeichnungen schon geworden ist.

Auffallend bei ihm ist die starke Betonung der Motive, welche den Vordergrund gegen den Mittelgrund abschliessen. Hier bringt er gern breit behandelte Bäume, deren Stämme sich in dichtem Gestrüppe verlieren. In den Gemälden werden dieselben mit dunkelgrüner Farbe angelegt, und dann wird mit dicker, lichter Farbe die Zeichnung, ebenfalls breite Massen bildend, eingesetzt. In den Holzschnitten und Kupferstichen werden die Bäume auch in breiten Flächen, die dann nach Maassgabe schattiert werden, behandelt. Dadurch wirken sie aber oft zu schwer, und rücken mehr an die Personen des Vordergrundes heran, als für den allgemeinen Eindruck zuträglich ist.

Besonders Nadelholz findet in Kranach einen sehr geschickten und naturwahren Darsteller. Im Vordergrunde werden die Pflanzen gern einzeln dargestellt, aber in naturwahrer Anordnung, nicht symmetrisch, wie oft in früherer Zeit geschah. Oft lassen die sehr gut ausgeführten Bäume des Mittelgrundes keinen Hintergrund mehr aufkommen; wo aber solcher vorkommt, ist er nach der Ferne hin sehr schön behandelt, wiewohl zuweilen zu schroffe

Felsformen erscheinen; so auf dem Bilde „Apollo und Diana“ (Berlin, Nr. 654), wo der Hintergrund auch etwas zu hoch über dem Gesträuche des Mittelgrundes angesetzt ist.

Eines von Kranach's Hauptwerken ist die „Kreuzigung“ in der Stadtkirche zu Weimar, wo aber die Landschaft hinter den dargestellten Scenen, welche ein tief religiöses Gemüt bekunden und seine Stellung zur Reformation deutlich ausdrücken, etwas zurückstehen muss. Eine Wiederholung dieses Bildes befindet sich im städtischen Museum zu Leipzig, eine andere in Breslau.

In seine Landschaften setzt Kranach Scenen religiösen Inhaltes oder der Mythologie entnommen, ferner Allegorien und Sittenbilder. Auch Jagdstücke finden sich unter seinen Werken. Hier will er aber meistens einen zu grossen Teil Landes zeigen, so dass die Komposition oft unharmonisch und schlecht in der Perspektive wird; auch sind die Menschen und Tiere, weil als Hauptsache behandelt, hier meist zu gross. Gute Beispiele sind die Jagdstücke in der kaiserlichen Galerie zu Wien.

Wie Kranach trotz sorgfältigem Studiums an der Natur doch vollständig naiv zu Werke ging, zeigt das Bild „Der Durchzug der Juden durch's rote Meer“ (Augsb. Galerie Nr. 13, bezeichnet mit der Schlange und 1530), wo das Meer wirklich mit roter Farbe gemalt ist.

Gleichen landschaftlichen Charakter zeigt Kranach auch in seinen Schnitten und Stichen (B. VII. S. 276. P. IV. S. 5). Die Behandlung der Bäume im Mittelgrunde wurde schon oben besprochen. Im Vordergrunde der Schnitte, meist religiösen Inhaltes, finden wir oft einen sehr genau durchgeführten Baum, der aber nicht mehr ganz auf dem Blatte sichtbar ist, und dessen Laub Blatt für Blatt gezeichnet wird. Die Felsen im Hintergrunde sind öfters etwas zu schroff. In der „Predigt Johannis des Täufers“ (B. 60) finden wir die, uns schon von den Niederländern bekannte, aber auch von deutschen Meistern gern verwendete Kanzel, die sich Johannes aus Baumästen gebildet hat. Der Schnitt stammt aus dem Jahre 1519; die gleiche Bildung findet sich in dem Gemälde der Predigt von 1543 in der Dresdner Galerie. Die Braunschweiger Galerie be-

sitzt eine freie Wiederholung davon, aus dem Jahre 1549 von der Hand Lucas Kranach d. j.

Selbst in dem Schnitte „Der hl. Christophorus“ von 1509, wo die Scene im Wasser die Hauptsache ist, zeigt sich noch eine schön behandelte Landschaft mit Felsen, einer Eiche, einer Tanne und einzelnen erkennbaren Blumen (B. u. P. Nr. 1).

Auch in den Schnitten bedarf Kranach nicht mehr der künstlichen Trennung der Gründe. So ist in der „Taufe Christi“ (weder von B. noch von P. erwähnt) die Komposition der Landschaft vollständig horizontal gehalten. In der Mitte des Blattes sehen wir die Taufe, rechts und links sowie im Hintergrunde erheben sich hohe Felsen. Im Vordergrunde steht gut gezeichnetes Gestrüpp. Sehr oft kennzeichnet Kranach auch in seinen Schnitten seine Stellung zur Reformation.

Alles in Allem zeigt sich Lucas Kranach als ein Künstler von ernstem Streben, der die Schönheit seiner heimischen Natur mit Liebe erfasst und geschickt darzustellen weiss. Er wird meistens zu sehr unterschätzt, aber es gebührt ihm dennoch ein Ehrenplatz in der deutschen Malerei des 16. Jahrh.

In gleicher Art arbeitete sein Sohn

Lucas Kranach d. j. (1515—1586),

dessen Werke oft schwer von denen seines Vaters auseinander zu halten sind.

Ganz unter dem Einflusse Lucas Kranach's, aber viel gröber, arbeitete

Fritsch von Torgau,

von dem die Dresdner Galerie zwei Gemälde besitzt (Nr. 1690 und 1691), die ganz die vergröberte Kranach'sche Manier aufweisen, aber mit fast ungebrochenen Farben gemalt sind.

Auch die anderen sächsischen Meister der nächsten Zeit können sich dem Einflusse Kranach's nicht entziehen. So z. B. Peter Gotland, dann die Meister mit den Monogrammen

[Monogramm] und [Monogramm HK] (1. B. IX. S. 434 und Nagler, Mon. III. Nr. 93) (2. Nagler, Mon. III. 1148). — Diese

Künstler schliessen sich besonders in der Behandlung des Laubes an die Art Kranach's an und erscheinen als recht unselbständige Nachahmer desselben; keiner erreicht ihn auch nur halbwegs, weder im Technischen noch in der Erfindung.

Ein sächsischer Künstler, der sich auch in Nürnberg aufhielt, und darum Anlehnungen an beide Schulen zeigt, ist

Hans Brosamer

(B. VIII. Nr. 466. Nagler, Mon. III. S. 210). Sein Aufenthalt in Nürnberg wirkte auch auf seine landschaftlichen Motive ein. Oefters sehen wir die Burg von Nürnberg als Hintergrund. Die Felsen sind oft zu schroff bei ihm, die Bäume des Vordergrundes werden öfters Blatt für Blatt gezeichnet. Zuweilen verfällt er in etwas manierierte Art mit krausem Laube und gewundenen Stämmen.

Sehen wir also die Landschaftsmalerei auch in Deutschland in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. auf einer hohen Stufe stehend, ja in Dürer und mehreren anderen der Besten sogar die Niederländer überflügelnd, so kommt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine Zeit des Niederganges.

Viele deutsche Maler verfielen, so wie die Niederländer, dem italisierenden Manierismus, und ausserdem wurden die Gedanken des Volkes wie der Künstler in dieser Zeit in ganz andere Bahnen gelenkt.

Sehr stark macht sich der trocken gelehrte Humanismus geltend. Viele Stecher und Zeichner für den Holzschnitt stellen sich ganz in den Dienst der Wissenschaft, so dass der künstlerische Wert ihrer Blätter gegen ihre wissenschaftliche Bedeutung ganz zurücktritt. Es finden sich in ihren Werken Landkarten und andere geographische Blätter, dann Zeichnungen für perspektivische und geometrische Bücher, Architekturteile und mehr dergleichen.

Zwei weltgeschichtliche Ereignisse waren es ausserdem, welche damals das deutsche Volk in Spannung hielten; die Reformation und die Türkenkriege.

Traten schon Dürer, Kranach und andere Meister aus der

ersten Hälfte des Jahrhunderts auch in ihren künstlerischen Werken entschieden für die neue religiöse Bewegung ein, so finden sich in den späteren Zeiten eine Menge von Stechern, die ihre künstlerischen Kräfte ausschliesslich in den Dienst des Streites gegen die katholische Kirche stellen und sich mit ihren Werken für die Reformation einsetzen. Zahlreich sind die Bildnisse Luther's und Melanchthon's. In einigen Werken werden die lockeren Sitten der Zeit gegeisselt und dem Volke gleichsam ein Spiegel vorgehalten, oder ihm die Wege eines besseren Lebenswandels gezeigt.

Ganz entschieden für die Reformation trat auch der schon erwähnte Peter Gotland ein. Von ihm stammt ein Stich (P. IV. S. 57, Nr. 7), darstellend das Christkind, das gegen ein dreiköpfiges Ungeheuer ansprengt und es mit einer Fahne durchbohrt. Der eine Kopf des Ungeheuers ist der des Sultans, ein zweiter der des Papstes. Rechts steht eine ganz zerfallene Ruine, auf einem ihrer Balken ist zu lesen: „Collapsa Eclesia Papae." Viel derber wenden sich einige anonyme Holzschnitte gegen das Papsttum.

Oefters finden sich auch Bilder nach Luther's Gedichte vom Papste als wilden Mann. Derlei Darstellungen könnten noch viele aufgezählt werden, aber bei der Unerfreulichkeit des Themas, und da alle diese Blätter keine Landschaften enthalten, mögen sie hier übergangen werden. Eine genauere Zusammenstellung derselben gehörte in eine Beschreibung der Kunst im Dienste der Reformation.

Andere Künstler beschäftigten sich mit den schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Deutschland bedrohenden Türkenkriegen.

Melchior Lorch fertigte die Bildnisse verschiedener türkischer Heerführer und des Sultan Amurath IV. (B. 13—16), dann türkischer Soldaten, verschiedener Moscheen, darunter der Aja Sophia (von 1570); er scheint also demnach selbst im Orient gewesen zu sein. Auch einen türkischen Friedhof stellt er dar (Nagler, Mon. IV. Nr. 1965, 19), ein türkisches Zelt (ebenda Nr. 1965, 49) und die Bildnisse von Sultaninnen (ebenda Nr. 1965, 52—56).

Jost Amman gab im Jahre 1568 eine Karte von Baiern heraus,

dann finden wir aber unter seinen Werken Ansichten von Feldlagern und ein Bildnis von Stephan Bathori in orientalischer Tracht (Andresen, Peintre graveur. Nr. 1).

Ein anderer Stich von ihm (Nr. 19) zeigt die: „Wahrhaftige Historia, die sich unlengst zu Wotzen in Ungarn mit einem gefangen Christen und Löwen zugetragen hatt.“ Der Löwe verschonte den ihm zum Frasse vorgeworfenen Christen, verschlang aber dafür den Türken, der den Löwen reizen sollte.

Von Mathias Zündt sind uns Bilder der Belagerungen von Szigeth und Gyula erhalten.

Andere Küntler arbeiteten besonders Vorlagen für das Kunsthandwerk, oder fertigten verschiedene Ornamente, so Paul Flindt (oder Vlint, P. V. N.) oder die Brüder Daniel und Lambert Hopfer. Lambert Hopfer finden wir auch unter den Darstellern von Sittenbildern.

Musste unter solchen Bestrebungen der Künstler die Landschaft natürlich sehr leiden, so dass sie so gut wie gar nicht mehr in Werken dieser Zeit zu finden ist, so muss es um so mehr auffallen, dass das Tierstück in jener Zeit noch verhältnismässig viel gepflegt wurde. Von Virgil Solis haben wir Darstellungen von Tierfabeln, darunter zum Reinecke Fuchs; Martin Plegink (der sich MP bezeichnet) gab 1594 ein Tierbüchlein mit kleinen Tierbildern heraus. Von Plegink haben wir auch ein Fechterbüchlein (von 1594), worin er sich mit Manuel Deutsch, der ausserdem auch Sittenschilderer und Reformator war, berührt.

Die Tafelmalerei verfiel in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ganz der italisierenden Manier, so wie es auch das Schicksal vieler niederländischer Künstler war.

Wir können nur bei einigen ein grösseres oder kleineres Maass dieser fremden, von aussen aufgepfropften Richtung wahrnehmen. Viele deutsche Maler dieser Zeit gehören in ihrer Thätigkeit auch schon mehr dem Anfange des nächsten Jahrhunderts an.

Noch im 16. Jahrh. thätig waren einige Künstler, die zumeist auch nach Italien selbst gingen und dort längere Zeit arbeiteten.

So

Bartholomäus Spranger (1546—1625),

der nicht nur in den glatten Figuren, sondern auch in der Landschaft das Aeusserste an Manieriertheit leistete. Seine ziemlich breit, aber doch ganz glatt behandelten Bäume zeigen zumeist ein ungebrochenes Grün.

Ein Zeichen seiner Spielerei mit der Kunst, denn so muss man es nennen, sind seine Gemälde auf Marmor (z. B. Wien, kaiserl. Galerie Nr. 1695), in denen er statt der Lichter, zuweilen auch statt des Himmels, einfach den weissen Marmorgrund, der ganz glatt poliert ist, aussparte. Auch Gold setzte er in seinen Bildern als Lichtstrahlen und dergl. auf.

Ein Maler derselben Richtung, der lange in Italien war, wo er Züge der verschiedensten italienischen Künstler annahm und in seinen Bildern eklektisch und sehr gekünstelt erscheint, war

Josef Heinz (um 1565—1609).

In seinen ziemlich unerquicklichen Bildern ist wenigstens das Laub in einer besseren, an die niederländische büschelförmige Behandlung erinnernden Art wiedergegeben.

Etwas besser in der Landschaft zeigt sich

Christof Schwarz (1550—1597)

in dem Bilde „Der Tod des Adonis" (Wien, kaiserliche Galerie Nr. 1689), woselbst die Figuren zwar italisierend sind, die Landschaft aber breit und saftig gemalt ist. Am besten erscheint Schwarz in seinen Bildnissen.

Ein Maler, der zwar vollständig italienisch in seiner Art ist, aber doch zuweilen Erfreulicheres, wenn auch oft manieriert, leistet, ist

Johann Rottenhammer (1564—1623),

der sich lange in Venedig aufhielt. Man vermutet bei mehreren seiner Bilder, dass die Landschaft von Jan Brueghel geschaffen sei. Wenn auch die Bäume, welche zumeist den Hauptteil seiner Landschaften bilden, nicht überall den Charakter Brueghel's zeigen, so stimmen sie doch in der Färbung mit diesem überein; zumeist sind die Bäume im Mittelgrunde auf hell erleuchtetem gelben Grunde in blaugrüner Farbe gemalt.

Wir sahen schon bei der Besprechung Jan Brueghel's, dass mehrere deutsche Maler seine Art nachahmten, und nannten dort Mathaeus Merian.

Ein anderer Maler dieser Richtung ist

Anton Mozart,

von dem die Augsburger Galerie ein Gemälde (Nr. 508), „Christus speist die Fünftausend", besitzt. Die Figuren sind italisierend, die Landschaft zeigt vollständig die Art Brueghel's. Ein anderes Werk von Mozart „Die vier Elemente" am sogenannten Pommerschen Kunstschranke, ist in der königl. Kunstkammer zu Berlin. Die Landschaften zeigen die gleiche Behandlung.

Von

Mathaeus Kager (1566—1634),

der in den Figuren ganz italisierend, in der Landschaft aber ziemlich breit ist, sah ich ein Bild in Wien (kaiserl. Galerie Nr. 1590) „Abigail und David", und eines im Germanischen Museum.

Der auch manierierte und sonst als Kopist älterer Meister, z. B. des Heller'schen Altares von Dürer, bekannte

Paul Juvenel,

der 1578 geboren wurde, fällt in seiner Thätigkeit schon ganz in das 17. Jahrh.

Ebenfalls 1578 geboren und darum in seinem Schaffen dem nächsten Jahrhunderte angehörig, aber als erfreuliche Ausnahme echt künstlerischen Schaffens, wenigstens kurz zu erwähnen, ist

Adam Elsheimer (1578—1620).

Auch er ging bald nach Italien, doch ohne seine eigene künstlerische Persönlichkeit daselbst, wie die anderen, einzubüssen. Seine Lehrmeisterin blieb die Natur. Interessant ist die Erzählung Sandrart's, wie er seine Naturstudien zu machen pflegte. Er zeichnete nicht sklavisch nach der Natur, sondern pflegte durch aufmerksames und langes Beschauen die einzelnen Motive seinem Gedächtnisse so fest einzuprägen, dass er sie zu Hause getreu wiedergeben konnte. Bei ihm, wie bei den Bril's, spielt besonders die Verteilung des Lichtes in der Landschaft eine grosse Rolle; und der jüngere Claude Lorrain verfolgte, wohl von Elsheimer beeinflusst, gleiche Ziele.

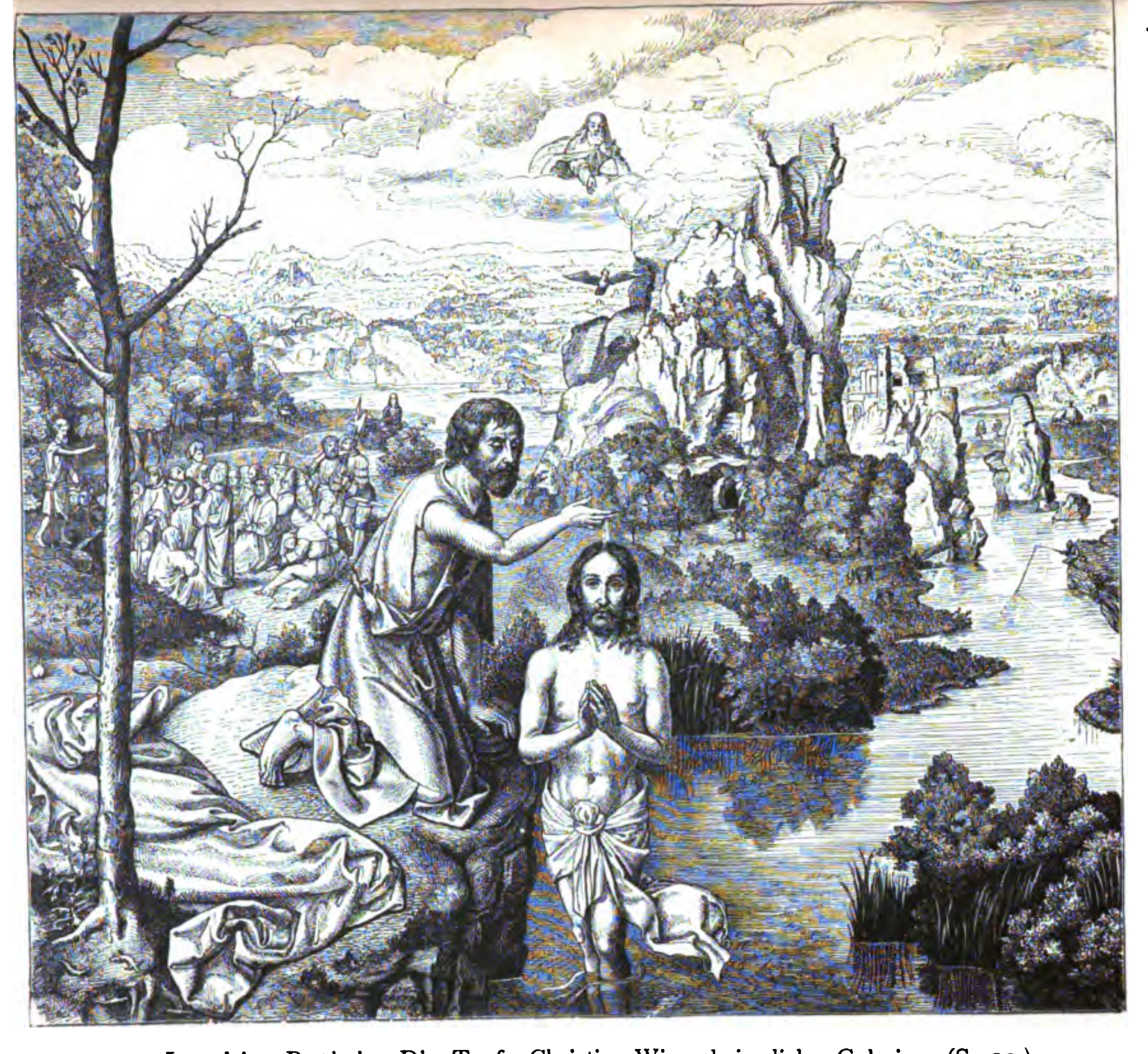
In seine Gemälde, welche oft Ansichten aus der römischen Umgebung mit Ruinen wiedergeben, setzt er eine Staffage aus der Bibel, der Mythologie oder allegorische Gestalten. Die sorgfältig und schön durchgeführte Landschaft ist meistens die Hauptsache. In allem zeigt er sich als ein poetischer und stimmungsvoller Künstler. Eine genauere Beschreibung seiner Werke gehört in eine Geschichte der Landschaft im 17. Jahrh. Er war für lange Zeit der letzte deutsche Künstler; an seine Richtung schlossen sich in der Folgezeit mehr niederländische Maler an. Sein einziger deutscher Schüler war der lange nicht so bedeutende Johann König.

In Deutschland lagen die Künste überhaupt in der nächsten Zeit durch die Wirren des dreissigjährigen Krieges, während dem Deutschland der Tummelplatz aller europäischen Nationen war, die den deutschen Boden völlig aussaugten und Handel und Wandel brach legten, für lange Zeit in tiefem Schlummer, um sich erst am Ende des 17. Jahrh., als wieder geordnete Verhältnisse eingetreten waren, allmählich zu erholen.



Verzeichnis der Künstler.

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.



1. **Joachim Patinir:** Die Taufe Christi. Wien, kaiserliche Galerie. (S. 13.)



2. Lucas van Leyden: Der heilige Antonius. Kupferstich.
(S. 34.)

3. Paul Bril: Diana mit Nymphen. Paris, Louvre. (S. 55.)



4. **Jan Brueghel:** Flusslandschaft. Dresden, Galerie. (S. 57.)



5. Dürer: Federzeichnung einer Gebirgslandschaft. Wien, Albertina. (S. 88.)

6. **Dürer:** Drahtziehmühle. Aquarell. Berlin, Kupferstichkabinet. (S. 90.)



7. H. Sebald Beham: Herkules und Nessus. Kupferstich. (S. 102.)



Barthel Beham: Ein Landsknecht. Kupferstich. (S. 103).



Altdorfer: Parisurteil. Kupferstich. (S. 106.)



8. Lucas Kranach, d. ä.: Das Urteil des Paris. Karlsruhe, Kunsthalle. (S. 121.)